MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841

Vol. 11
Luglio 2022

Edizioni
Ca' Foscari

MDCCC 1800
Vol. 11 – Ottobre 2022

e-ISSN 2280-8841

Sommario

RINASCITA/REVIVAL | REBIRTH/REVIVAL II

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2022/1/
DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/01

Rinascita/Revival
La riscoperta degli stili del passato nel XIX secolo (vol. II)

Rebirth/Revival
The Rediscovery of the Styles of the Past in the XIX Century (vol. II)

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 11 – Ottobre 2022

Introduzione | Introduction

Myriam Pilutti Namer
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Emanuele Castoldi
Università degli Studi di Verona, Italia

Adele Spinelli
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Introduzione

Questo numero di *MDCCC1800* si innesta tematicamente sul precedente (10, 2021), dal titolo: *Rinascita/Revival. La riscoperta degli stili del passato nel XIX secolo* e contiene sia gli articoli che gli autori non avevano potuto consegnare in tempo a causa della pandemia in corso, sia saggi presentati all’interno di una seconda *call for papers*. Con questo volume, inoltre, la rivista presenta un ampliamento del numero degli articoli pubblicati e, per la prima volta, include un saggio nella lingua portoghese, che si aggiunge all’inglese, al francese, al tedesco e allo spagnolo, nella convinzione che sia compito della ricerca europea in ambito umanistico promuovere la bellezza e la varietà delle lingue che si parlano nel continente.

I saggi presentati nell’ambito tematico dei revival anche in questo numero si distinguono per rigore e originalità e per la raffinatezza nella selezione delle fonti archivistiche e iconografiche. Ad accomunare questi contributi è la tenacia dimostrata da autrici e autori nella ricerca di ampio respiro, rivolta a monumenti, musei, imprese editoriali, opere d’arte e documenti in buona parte inediti, in linea con i principi che ispirano la linea editoriale della rivista, che sin dai primi numeri promuove un continuo e vivace accostamento tra argomenti originali e valorizzazione di materiali ancora poco noti.

Di critica d’arte trattano i primi due saggi. **Giampaolo Angelini** indaga la figura del politico e amatore d’arte bolognese Marco Minghetti (1818-1886) in relazione alla sua monografia su Raffaello pubblicata nel 1885. L’articolo offre una preziosa occasione per approfondire il contesto culturale dell’epoca, e in particolar modo il dibattito attorno al metodo di Giovanni Morelli, che influenzò ampiamente la stesura della monografia. Nell’articolo di **Giovanni Truglia** dedicato al poliedrico Carlo Amoretti (1741-1816), sono tracciati, attraverso l’analisi dei diari redatti in forma epistolare, i suoi viaggi e la rete di corrispondenti, evidenziando il suo ruolo fondamentale e precoce nella riscoperta dei primitivi nell’arte lombarda.

All’ambito del collezionismo riconducono i successivi tre articoli. Nel contesto della *Danish Golden Age* (1801-1864), il saggio di **Kasper Lægring** propone una rivalutazione del ruolo della pittura di genere come forza trainante della svolta romantica danese attraverso lo studio di una particolare tipologia pittorica, ossia l’esercizio accademico per cui gli studenti d’arte solevano ritrarsi l’un l’altro nei rispettivi atelier. L’articolo di **Vera Mariz** presenta, per la prima volta, la ricostruzione filologica dell’entità della collezione di ceramica greca di Francisco Zea Bermúdez y Navarro (1821-1883) a

Lisbona, offrendo al lettore un inedito spaccato del collezionismo in Portogallo e Brasile nella seconda metà dell'Ottocento. Tra restauro, pittura e raccolte d'arte si delinea invece il contributo di **Giulia Coco**, che a Stefano Bardini (1836-1922) dedica un articolo volto a riscoprirne la poliedrica produzione artistica, rinnegata dallo stesso Bardini ma in qualche modo determinante nella sua attività di restauratore e, in seguito, di celebre antiquario.

Di pittura tratta anche **Ermanna Panizon**, che analizza nel suo studio un dipinto poco conosciuto di Cesare dell'Acqua, *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini* (1861), ora a Trieste in collezione privata, quale esempio di pittura di storia basata sulle biografie degli artisti e, di riflesso, significativo segno della fortuna letteraria e critica di Giorgione nell'Ottocento.

Sullo sfondo dell'influenza esercitata dalle prime esposizioni universali, il saggio di **Karina Pronitcheva** analizza la fondazione dei musei di arte industriale a Mosca e a San Pietroburgo negli anni Sessanta dell'Ottocento, evidenziando le affinità con un più ampio fenomeno europeo rivolto a promuovere lo sviluppo industriale nazionale e delineando i protagonisti e le specificità della sua ricezione nella Russia zarista.

Di architettura e del suo rapporto con il tessuto urbano tratta l'articolo di **Sheila Palomares Alarcón**, che ci conduce nei mercati municipali dell'Andalusia, in Spagna, attraverso indagini d'archivio e lo studio delle architetture superstiti, con particolare riferimento all'architettura del ferro e all'influenza revivalistica di diversi stili.

Il contributo di **Michela Degortes** riguarda l'ambito della scultura e costituisce l'omaggio a Canova della nostra rivista. Ricorre infatti quest'anno il bicentenario della morte di Antonio Canova (1822-2022), celebrato con un vasto programma di appuntamenti e pubblicazioni importanti quali la monografia di Francesco Leone per Officina Libraria, *Antonio Canova. La vita e l'opera* (Roma 2022) ma anche, a cura degli studiosi coinvolti nel progetto di *MDCCC1800* Elena Catra e Vittorio Pajusco, *Canova nel Veneto. Itinerari*, per i tipi di Marsilio (Venezia 2022). Il saggio di Degortes, nell'originale prospettiva d'indagine dei rapporti con il Portogallo, aggiunge un importante tassello alla conoscenza dell'artista. L'autrice indaga alcune lettere sinora inedite, che evidenziano il ruolo cruciale giocato dal *connoisseur* Gherardo de Rossi nei rapporti tra Antonio Canova e i mecenati portoghesi, in particolare nel contesto delle commissioni per il monumento ad Alexandre de Sousa Holstein e per la statua del Genio dell'Indipendenza Nazionale.

Con l'editoria d'arte si confronta l'articolo di **Lorenzo Tunesi**. Tra i principali attori dell'editoria d'arte nella Milano dell'Ottocento vi sono Valeriano e Pompeo Pozzi, l'uno stampatore, l'altro fotografo. L'articolo si concentra non solo sull'analisi del contesto in cui padre e figlio vissero e operarono, ma anche a ricomporre ad unità una narrazione che, sino ad oggi, ha visto la produzione dei due interpreti come nettamente separata.

Conclude il volume il saggio di **Maria Beatrice Failla**, che approfondisce uno degli episodi cardine della museologia italiana, ovvero i primi decenni di attività della Reale Galleria di Torino, aperta nel 1832 in Palazzo Madama. Il contributo si concentra in particolare sul primo direttore, Roberto d'Azeglio, che intrattenne rapporti privilegiati con la cultura museale e artistica francese.

MDCCC 1800
11, 2022, 7-10
e-ISSN 2280-8841

Introduction

This issue of *MDCCC1800* is thematically grafted onto the previous one (10, 2021), entitled: *Rebirth/Revival. The Rediscovery of the Arts of the Past in the Nineteenth Century*, and contains both articles that authors had been unable to turn in on time due to the ongoing pandemic and essays submitted as part of a second call for papers. With this volume, the journal is presenting an expansion in the number of articles published and, for the first time, is including an essay in the Portuguese language, which joins English, French, German and Spanish, in the belief that it is the task of European research in the humanities to promote the beauty and variety of the languages spoken on the continent.

The essays presented in the thematic area of revivals also in this edition are distinguished by rigor and originality and by refinement in the selection of archival and iconographic sources. What unites these contributions is the perseverance shown by the authors in their wide-ranging research aimed at monuments, museums, publishing enterprises, works of art and documents, most of which were previously unpublished, in line with the principles that inspire the editorial line of the journal, which since its first issues has been promoting a continuous and lively juxtaposition of original topics and the highlighting of still little-known materials.

Art criticism is the subject of the first two essays. **Giampaolo Angelini** explores the figure of the Bolognese politician and art amateur Marco Minghetti (1818-1886) in relation to his monograph on Raphael published in 1885. The article offers the opportunity to investigate the cultural context of the period, and specifically the debate around Giovanni Morelli's method, which largely influenced the writing of the monograph.

Giovanni Truglia's article focuses on the multifaceted personality of Carlo Amoretti (1741-1816). His travels and network of correspondents are traced through the analysis of diaries written in epistolary form, while highlighting his fundamental and early role in the rediscovery of the primitives in Lombard art.

To the sphere of collecting belong the next three articles. In the context of the Danish Golden Age (1801-1864), **Kasper Lægring**'s essay proposes a reappraisal of the role of genre painting as the driving force behind the Danish Romantic turn through the study of a particular type of painting, namely the academic exercise in which art students portrayed each other in their studios.

Vera Mariz's article presents, for the first time, a philological reconstruction of the extent of Francisco ZeaBermúdez y Navarro's (1821-1883) collection of Greek ceramics in Lisbon, offering a unprecedented insight into collecting practices in Portugal and Brazil in the second half of the 19th century. Between restoration, painting and art collections is the contribution by **Giulia Coco**, who devotes an article to Stefano Bardini (1836-1922) aimed at rediscovering his multifaceted artistic production, neglected by Bardini himself but somehow decisive in his activity as a restorer and, later, as a famous antiquarian.

Painting is also the subject of **Ermanna Panizon**'s article, aimed at investigating a little-known painting by Cesare dell'Acqua, *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini* (1861), as an example of history painting based on artists' biographies and, by extension, as a significant indication of Giorgione's literary and critical fortunes in the nineteenth century.

Against the backdrop of the influence exerted by the first universal expositions, **Karina Pronitcheva**'s essay analyses the founding of industrial art museums in Moscow and St. Petersburg in the 1860s, highlighting affinities with a broader European phenomenon aimed at promoting national industrial development, while also outlining the protagonists and specifics of its reception in tsarist Russia.

Architecture and its relationship to the urban fabric is the theme of **Sheila Palomares Alarcón**'s article, which takes us to the municipal markets of Andalusia through archival research and analysis of surviving architecture, with particular reference to iron architecture and the revivalist influence of different styles.

Michela Degortes' contribution concerns the field of sculpture and represents our journal's tribute to Canova. This year, in fact, marks the bicentenary of Antonio Canova's death (1822-2022), celebrated with a vast program of events and significant publications such as Francesco Leone's monograph for Officina Libraria, *Antonio Canova. La vita e l'opera* (Rome 2022) but also, edited by scholars involved in the *MDCCC1800* project Elena Catra and Vittorio Pajusco, *Canova nel Veneto. Itinerari*, for the types of Marsilio (Venice 2022). Degortes' essay, in the original perspective of exploring relations with Portugal, introduces an important addition to our knowledge of the artist. The author investigates some hitherto unpublished letters, revealing the crucial role of the connoisseur Gherardo de Rossi in the relations

MDCCC 1800
11, 2022, 7-10
e-ISSN 2280-8841

between Antonio Canova and Portuguese patrons, particularly in the context of the commissions for the monument to Alexandre de Sousa Holstein and the statue of the Genius of National Independence.

Among the protagonists of art publishing in nineteenth-century Milan were Valeriano and Pompeo Pozzi, one a typographer, the other a photographer. **Lorenzo Tunesi**'s article focuses not only on analysing the context in which father and son lived and worked, but also on recomposing to unity a narrative that, until now, has seen the production of the two performers as distinctly separate.

The volume concludes with **Maria Beatrice Failla**'s essay, which explores one of the pivotal episodes in Italian museology, namely the first decades of the Royal Gallery of Turin, which opened in 1832 in Palazzo Madama. The contribution focuses in particular on the first director, Roberto d'Azeglio, who had privileged relations with French museum and art culture.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

Il Raffaello di Marco Minghetti tra critica, polemica e retorica del centenario 1883-1885

Gianpaolo Angelini
Università degli Studi di Pavia, Italia

Abstract The publication in 1885 of the Raphaelesque monograph written by the Bolognese politician and statesman Marco Minghetti gave rise to a large number of negative or controversial reviews. The attention of some detractors certainly focused on the structure and contents of the volume, on the inaccuracies and naivety that characterized some pages, but in perspective it extended to a criticism against Giovanni Morelli, famous connoisseur and Minghetti's closest friend, and his controversial experimental method. Some papers survive documenting Minghetti's 'Morellian' training, the making of his monograph, the connection with Raphaelesque celebrations in 1883 and with events and episodes in the art market. Today these archival materials allow to open a window on a not secondary conjuncture in late nineteenth century Italian culture.

Keywords Raphael. Connoisseurship. Art market. Giovanni Morelli. Marco Minghetti. Adolfo Venturi. Corrado Ricci.

1 Introduzione

La pubblicazione nel 1885 di una monografia su Raffaello scritta dal politico e statista bolognese Marco Minghetti (1818-1886) **[fig. 1]** fu evento da cui scaturirono in gran numero recensioni negative e accese polemiche. L'attenzione di molti detrattori si appuntò innanzitutto sui contenuti del volume, sulle inesattezze e sull'eccessivo spazio accordato alla ricostruzione dell'ambiente storico, ma in prospettiva il dibattito si allargò ad una critica alla figura di Giovanni Morelli (1816-1891), il celebre conoscitore di cui Minghetti era sodale e amico, ed al suo controverso metodo sperimentale.[1] L'eco fu estesa e ancora nel 1891 Corrado Ricci, un venturiano di prima fila, si esprimeva duramente definendo il *Raffaello* di Minghetti «un libro quasi inutile» (Ricci 1891, 359) **[fig. 2]**, mentre nel 1949 Bernard Berenson ricordava con qualche ironia che gli uomini politici aderenti al Morelli *Circle* si erano dedicati alla critica delle arti solo per riposarsi dalle fatiche della vita pubblica (Berenson 1949, 85).

Eppure rileggere oggi i materiali che documentano la formazione 'morelliana' di Minghetti, l'allestimento faticoso della sua monografia, le relazioni con le recenti celebrazioni raffaellesche del 1883 ed i legami con vicende e episodi del mercato dell'arte permette di aprire una finestra su una congiuntura non secondaria della cultura italiana

1 Per un quadro delle fortune e delle sfortune del metodo morelliano si vedano Angelini 2018, 13-36 e Anderson 2019, 177-80. La documentazione relativa alle vicende editoriali del *Raffaello* di Minghetti ed ai suoi rapporti con Morelli si conserva a Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, *Fondo Minghetti*, cc. 120-1. Altri materiali, per cui si darà indicazione nelle note a seguire, si conservano nella stessa sede, *Fondo Zanichelli*, fascc. 13, 27, 48.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-01
Accepted 2022-05-13
Published 2022-10-24

Open access

Citation Angelini, G. (2022). "Il *Raffaello* di Marco Minghetti tra critica, polemica e retorica del centenario 1883-1885". *MDCCC*, 10, 11-28.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/001
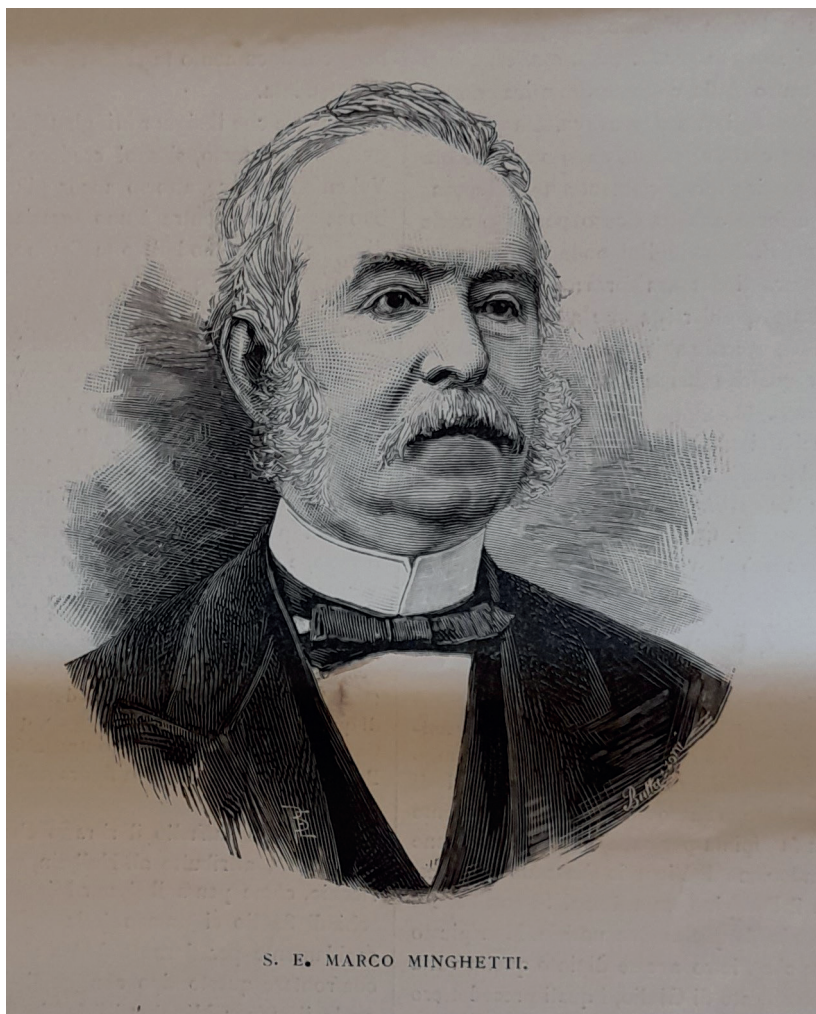
Figura 1
Ritratto di Marco Minghetti, da Cantalamessa 1885

postunitaria. Lo suggeriscono anche altri fatti concomitanti, come la pubblicazione nel 1884 di una lunga ed articolata recensione dei libri di Morelli sulla *Nuova Antologia* a firma di un altro uomo di Stato prestato alla critica d'arte, Emilio Visconti Venosta (1829-1914) (Visconti Venosta 1884, ora in Angelini 2018, 93-105), e l'organizzazione a Bologna nello stesso 1885 di un convegno a cui parteciparono Adolfo Venturi, Corrado Ricci, Giulio Cantalamessa, Gian Battista Toschi (Agosti 1996, 71; Angelini 2018, 41), convegno che avrebbe posto, tra le altre cose, le basi della fondazione dell'*Archivio Storico dell'Arte*.

2 Minghetti tra gli «amatori delle muse»

Al contrario di altri suoi compagni nell'esperienza della politica, Marco Minghetti non era mai stato un 'impaziente' delle arti figurative, per riprendere il rimprovero di Roberto Longhi nei confronti di Giacomo Leopardi (Longhi 1973, 180). Anzi, a voler dare pieno valore di testimonianza ai ricordi stessi di Minghetti, sin dalla sua più giovane età il futuro statista bolognese era stato avviato all'educazione del buon gusto ed all'apprezzamento dell'arte antica. La madre, Rosa Sarti, lo condusse nel 1830, poco più che decenne, in viaggio a Venezia ed il giovane Marco ne trasse una duratura impronta. Così avrebbe scritto, rievocando quel primo contatto con le glorie artistiche veneziane:

> Ed ecco anche un'altra impressione vivissima per me, ed un'altra cagione che ha determinato le mie tendenze in appresso, perché da quel

RAFFAELLO

DI

MARCO MINGHETTI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
1885

Figura 2 Frontespizio del *Raffaello* di Marco Minghetti, 1885

> tempo pigliai un affetto grandissimo per le belle arti, e in ispecie per la pittura, che è stata una consolazione della mia vita. Io non era in età da gustare le memorie storiche di Venezia, ma ne gustava i quadri, le statue, i palazzi, le chiese, i quadri soprattutto. (Minghetti 1888, 4-5)

La rievocazione proseguiva con il racconto delle visite a Padova, Arquà – all'insegna di Petrarca –, Vicenza, Bassano, Possagno, dove l'ammirazione per Canova lo preparò poi alla lettura del *Panegirico* di Pietro Giordani, con cui Minghetti avrebbe intrattenuto corrispondenza a partire dal 1842 (Gherardi 2010a), infine Verona, dove l'anfiteatro lo colpì «sovr'ogni altra cosa». C'è da osservare che in Minghetti l'ammirazione per la pittura antica fu sempre prevalente su ogni forma di apprezzamento per gli artisti contemporanei. Sempre nei suoi ricordi autobiografici, pubblicati postumi tra il 1888 ed il 1890, Minghetti rievocando il suo soggiorno a Milano, si soffermava su alcune considerazioni di natura squisitamente storico-artistica. Innanzitutto ricordava che, nel viaggio che da Parma in visita a Giordani lo aveva condotto in Lombardia, si era fermato a vedere «quel miracolo d'arte che è la Certosa di Pavia» (Minghetti 1888, 98), inserendo la tappa in una sequenza di rievocazioni delle sue frequentazioni milanesi, tra cui si contavano patrioti e martiri per la patria come Federico Confalonieri, Luciano Manara ed Emilio Dandolo. Tornava poi ad una serie di considerazioni di natura estetica:

> Ma visitando gli studi dei pittori e degli scultori moderni mi stupì e mi dolse udire come quegli artisti facevano poca stima dei nostri grandi, e per lo contrario si mostravano infervorati della scuola francese. Mettevano Delaroche al pari o sopra Raffaello, e chiamavano cieca idolatria la nostra ammirazione pei classici. Questi giudizi mi turbavano, e mi domandava se per avventura io non fossi in una forte illusione; ma rivolgendomi alla natura come esemplare, e facendo il paragone delle opere rispetto ad essa, mi sentiva della ragione, e la esperienza me ne ha confermato ognora più. (Minghetti 1888, 98-9)

Minghetti esprimeva una disillusa sopportazione per l'arte contemporanea, poiché affermava che al presente «mancano gli attori e gli spettatori»:

> Manca nell'artista il sentimento che è il creatore delle opere d'arte [...]. Manca il concorso del popolo, cioè l'aspettativa universale, il giudizio svariato, l'entusiasmo col quale le opere d'arte nei bei secoli nostri erano accolte. Il quadro oggi (parlo in generale) è uno sforzo di intelligenza del suo autore, e va ad ornare il gabinetto di qualche mamma uggiosa, o di qualche arricchito borioso. [...] E i nomi di Delaroche e dei contemporanei saranno obliati, mentre quello di Raffaello vivrà glorioso sinché un'anima gentile sospiri per bello e pel buono. (Minghetti 1888, 99)

Si tratta di un atteggiamento nei confronti dell'arte che privilegiava l'esempio del passato e doveva ispirare l'amor di patria. Minghetti stesso lo chiarisce allorché in altri passaggi degli stessi scritti autobiografici descriveva il suo «apprendistato politico-intellettuale, compiuto a Bologna, intorno alla metà degli anni Trenta, insieme ad un gruppo di amici» (Banti 2000, 41) e maturato sulla lettura delle opere di Vittorio Alfieri, Giovan Battista Niccolini, Silvio Pellico: «Per maggior cultura delle lettere noi avevamo formato intanto, fra noi giovani, un'accademia intitolata degli Amatori delle muse [...]. Ogni lettura che ispirasse amor di patria era una festa per noi d'Azeglio» (Minghetti 1888, 46, 70).

La disposizione di Minghetti verso la letteratura, ma soprattutto verso le arti figurative espri-

MDCCC 1800 | e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 11-28

me il valore perlopiù strumentale della produzione poetica e artistica del tempo presente. In fondo Minghetti già manifestava una concezione affine a quella di Emilio Visconti Venosta e di Pasquale Villari, per i quali l'arte contemporanea doveva essere *medium* esclusivo di valori civili, come nel caso di Francesco Hayez, mentre nelle opere degli artisti del passato, nella fattispecie del Rinascimento, si ricercava non solo un'occasione di appagamento estetico, ma anche l'emblema di un passato illustre da assume a modello per il presente (Angelini 2013a, 75-81; Angelini 2018, 79-87).

La conoscenza della pittura italiana sarebbe stata in seguito coltivata nel corso dei numerosi viaggi internazionali di Minghetti, in Inghilterra, Francia e Germania, dove non avrebbe mancato di visitare musei e gallerie pubbliche e private. È fatto curioso in sé, ma anche in prospettiva, che Minghetti, laddove tornava con la memoria al suo giovanile incontro con la pittura, la quale da allora in poi sarebbe sempre stata «una consolazione della mia vita», in una certa misura preconizzasse le critiche di Bernard Berenson nei confronti del grande «dilettante», Giovanni Morelli **[fig. 3]**, e dei suoi accoliti, tra cui Minghetti stesso, dediti a coltivare lo studio della pittura per riposarsi dalle fatiche della vita pubblica (Berenson 1949, 85).

Le parole del grande *connoisseur* americano aprono la strada ad una serie di considerazioni sul 'dilettantismo' nella critica d'arte che sarebbero state al centro di alcune delle più feroci recensioni del volume di Minghetti su Raffaello, come quella di Olindo Guerrini apparsa su *La domenica del Fracassa*, di cui ci sarà ancora occasione di discutere. E non solo: se Berenson rinfacciava a Morelli di essersi limitato a «succhiare le prugne, per poi buttar via tutti i nòccioli», come avrebbe 'confidato' in vecchiaia in una intervista rilasciata all'amico Umberto Morra di Lavriano (Morra 1932, 100), di essere sempre rimasto «al di qua» dello stile, quindi praticando un «attribuzionismo stilematico, che non tocca il livello stilistico», per riprendere le parole acute e acide insieme di Gianfranco Contini (Contini 1977; Angelini 2018, 32), è pur vero che nel momento in cui i due schieramenti si oppongono, da un lato Cavalcaselle e Venturi, dall'altro Morelli, il ruolo che quest'ultimo ebbe nella gestazione del pensiero sulle arti di Minghetti ne è direttamente e inequivocabilmente confermato.

È un'osservazione che potrebbe apparire pleonastica, soprattutto se si considerano le parole che Adolfo Venturi in persona avrebbe riservato alla cerchia degli «incensatori» e «alfieri» di Morelli, tra cui appunto era incluso anche Minghetti, «forbito oratore del Parlamento italiano» (Venturi [1927] 1991, 40). Inoltre, ai contemporanei lo schieramento dello statista bolognese era ben noto, ma in tempi più recenti il ruolo di Morelli nella definizione dell'atteggiamento di Minghetti nei confronti delle arti sembra essere sbiadito. Gli studi più recenti, ad esempio, non sistematizzano nell'analisi degli scritti 'artistici' di Minghetti l'apporto rappresentato dalla critica morelliana, soprattutto quando questa aveva indicato allo statista la strada di impostare lo studio della storia dell'arte «come lo svolgimento di una cosa viva che ha le sue leggi, nella guisa che ha le sue leggi la storia naturale e la civile» (Minghetti 1885, 6; Gherardi 2010b, 11-12).

Eppure sarebbe tanto scorretto quanto improficuo, nel ripercorrere oggi fatti e opinioni del Minghetti 'critico d'arte' respingere *sine mora* oggi le obiezioni dei suoi contemporanei, ma anzi da esse occorre ripartire, assumerle come dato storicamente e criticamente significativo per inquadrare soprattutto l'episodio rappresentato dalla pubblicazione del *Raffaello* nel 1885 all'interno della temperie del tempo, delle polemiche sul metodo, della retorica post-risorgimentale, infine della fortuna della *connoisseurship* morelliana.

3 1876-1883: le 'occasioni' del conoscitore e la retorica del centenario

Nel 1876 diversi eventi si avvicendarono dopo la caduta della Destra, ma sopra tutti fu l'uscita di Minghetti dall'agone politico a condurlo *de facto* a coltivare in modo più sistematico i suoi interessi per le arti figurative, su cui l'ormai ex statista bolognese avrebbe cominciato a produrre saggi e articoli a stampa a partire dall'anno successivo. Il riferimento è, in prima battuta, ad un contributo piuttosto celebre, apparso a puntate sulle pagine della *Nuova Antologia* tra il maggio ed il giugno 1877, dedicato a *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI* (Minghetti 1877). Il saggio era inteso come risposta, polemica e interlocutoria insieme, ad alcune tesi di Jacob Burckhardt sul ruolo delle donne nello sviluppo del Rinascimento italiano, ma si risolveva in definitiva in una proiezione della storia sul presente, a cui l'autore adattava una 'profezia' di Giovanni Pontano riletta in chiave risorgimentale, come è stato puntualmente ricostruito (Gherardi, 2008, 91-2).

E infatti il tirocinio critico di Minghetti nel campo delle arti figurative e segnatamente della pittura era iniziato proprio in quei fatidici anni. In una lettera del 24 luglio 1876, indirizzata a Emi-
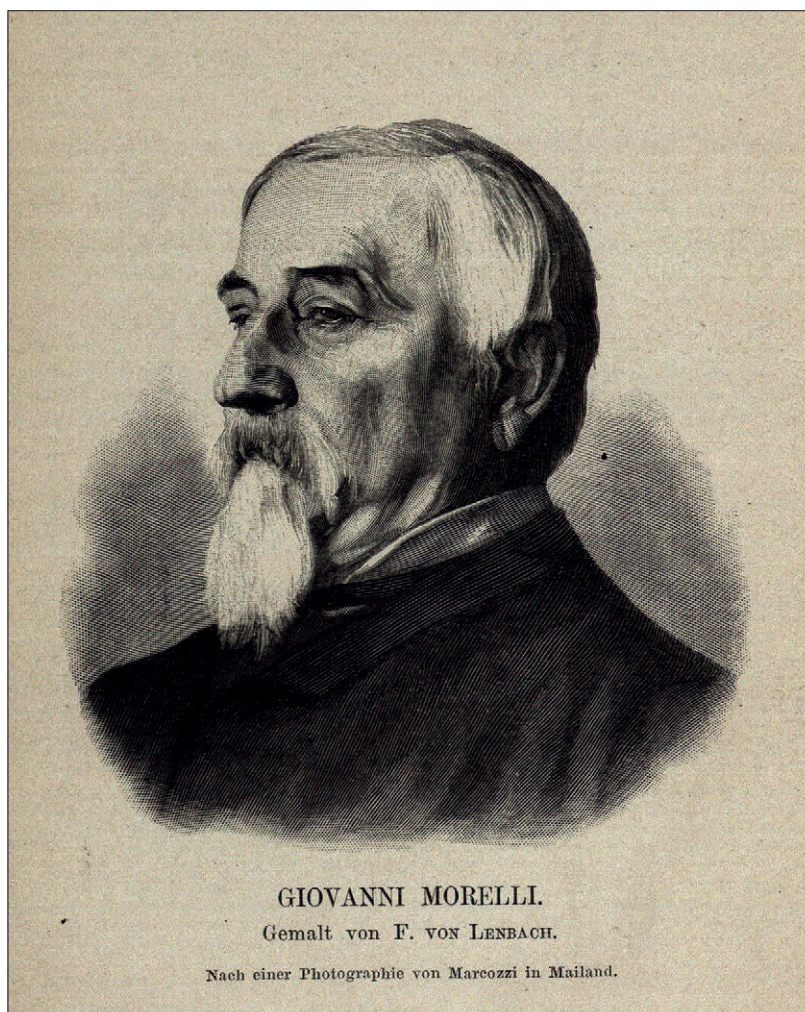
Figura 3
Ritratto di Giovanni Morelli (da Lenbach), da Morelli 1880

lio Visconti Venosta, Giovanni Morelli riferiva di una discussione in cui egli aveva parlato con Minghetti dell'utilità di studiare l'arte italiana su base geografica, paragonando gli studi storico-artistici a quelli linguistici e etnografici:

> Il soggetto delle nostre conferenze fu questa volta la geografia artistica d'Italia, argomento che lo [*scil*. Minghetti] interessò [...] e tal quale, come mi disse, intende a suo tempo di farne una conferenza, oppure di scrivere un articolo per l'«Antologia». E di fatto, il soggetto è de' più interessanti, ma anderebbe collegato in uno studio un po' approfondito de' nostri dialetti. Vale a dire, il carattere speciale della lingua artistica d'un popolo anderebbe paragonato con quello particolare alla lingua parlata di quel popolo. Ora tanto la scienza etnografica quanto quella linguistica (de' dialetti) è ancora troppo poco progredita ai giorni nostri perché vi si possa fare fondamento sopra.[2]

I dialoghi che si svolgevano nei salotti degli esponenti del Morelli *Circle*, su cui la lettera citata apre spiragli insieme ad altre del carteggio morelliano, mischiavano critica delle arti, positivismo, storia e discorso nazionale. È probabile che Morelli avesse intercettato sia gli studi di Paolo Mantegazza, fisiologo, antropologo e scrittore, autore due decenni prima di una discussa ma fortuna *Fisiologia del piacere* (Armocida-Rigo 2007), che avrebbe poi anche ispirato le incursioni della pittura del Trecento del venturiano Gian Battista Toschi, sia gli scritti di Graziadio Isaia Ascoli, fondatore della

2 Santena (To), Archivio Visconti Venosta, Maz. 10-M. Cf. Angelini 2018, 58-9.

Figura 4
Riproduzione fotografica della *Madonna Peirano* «autenticata alla matematica». Bologna, Archiginnasio

glottologia, il cui testo chiave, ovvero il *Proemio* al primo fascicolo dell'*Archivio Glottologico Italiano* era apparso nel 1873 (Ascoli 2008, 5-44; cf. almeno De Mauro 1980; Serianni 1990, 49-53; Casella-Lucchini 2002). All'orecchio di Morelli l'eco del *Proemio* ascoliano dovette giungere sin da quando fu letto in anteprima all'Istituto Lombardo di Milano nell'adunanza del 9 gennaio 1873 (Lucchini 2008, XLIX-L).

C'è da osservare che l'equivalenza 'storia artistica-storia linguistica' dei popoli rientrava in un discorso di identità nazionale che, nella fattispecie dell'Italia unita da poco, si impostava nella ricomposizione dei particolarismi e individuava nella lingua parlata in Toscana la lingua degli italiani, così come nelle scuole pittoriche umbro-toscane individuava le esperienze figurative centrali del nostro Rinascimento. In quest'ottica le proposte di Ascoli nella direzione di un pluralismo linguistico, che si opponeva alla soluzione fiorentina manzoniana, potevano offrire materiale di riflessione anche sul piano della 'lingua figurativa' degli italiani. È un tema di cui Morelli accarezzava la possibilità di un approfondimento e Minghetti sembrava, come testimonia la lettera, molto interessato, anche se poi è probabile che seguendo il suggerimento del suo mentore egli abbia desistito prevedendo la complessità dell'argomento e le difficoltà metodologiche di approccio, soprattutto all'interno della concezione 'monadica' delle scuole pittore di Morelli.

È già stata intrapresa – e questa non è sede di riprenderla – l'indagine sul carteggio Morelli-Minghetti (Angelini 2013a; Angelini 2018, 59-62). Le lettere si intensificano a partire dal febbraio 1880 e da esse emerge la cura con cui il critico seguiva la formazione da *connoisseur* dell'amico, negli anni in cui apparivano a stampa, sulle pagine del-

la *Nuova Antologia*, i suoi saggi sugli «scolari» e i maestri di Raffaello.[3] Certamente l'impegno di Morelli su temi raffaelleschi e l'avvicinarsi del centenario del 1883 avevano incoraggiato Minghetti ad approfondire l'opera e la personalità di Raffaello, vero campione del nostro Rinascimento ma anche cruciale *test-case* del metodo sperimentale (Ferino-Pagden 1987; Ferino-Pagden 1993; Ferino-Pagden 2016; Angelini 2018, 65-70), ma è altresì possibile individuare in una serie di iniziative tenutesi a Urbino nel 1876 il primo germe di quell'interesse.

In quell'anno, probabilmente 'istigato' dal fortunato centenario michelangiolesco del 1875 (Corsi 1994), il conte Pompeo Gherardi, direttore del periodico *Il Raffaello* e presidente dell'Accademia Raffaello, ospitò a Urbino la presentazione di un quadro della collezione del genovese Giacomo Peirano, una copia antica della *Madonna* del duca d'Alba, derivata da quella Della Rovere e ribattezzata a volte *Profetessa* (Boggero-Simonetti 1983). Dell'autografia raffaellesca si faceva 'garante' una nota manoscritta sul margine della copia in archivio Minghetti, che la riteneva «autenticata alla matematica» **[fig. 4]**, e di essa si fece sostenitore anche Giulio Cantalamessa e a Minghetti giunsero molti stralci di giornale, nonché il catalogo della galleria Peirano, forse nel tentativo di sollecitare l'acquisto.[4]

Certo Minghetti venne tenuto al lazzo da Morelli, che diffidava del movimento politico-culturale e persino mercantile intorno a Raffaello (si pensi, soltanto, al caso di Morris Moore, su cui Haskell 1989, 224-58), suscitando nei suoi più fidati seguaci una certa diffidenza nei confronti delle correnti autografie raffaellesche, al punto che Visconti Venosta stesso acquistò come Pinturicchio una preziosa croce astile **[figg. 5-6]** che gli studi novecenteschi hanno poi riconosciuta di mano del giovane Raffaello (Mottola Molfino 1985). Anche Minghetti avrebbe messo le mani avanti nella *Prefazione* del suo *Raffaello*, quando avvertiva: «Veramente si conviene star molto in guardia sopra le intitolazioni dei quadri; perché la smania di possedere un Raffaello, fu sempre ed è così viva, che si sono battezzate col suo nome moltissime pitture appartenenti a scolari, o ad imitatori» (Minghetti 1885, III).

Nel frattempo Minghetti coltivava i suoi studi su Raffaello e del suo impegno sono testimonianza le lettere scambiate con Morelli e l'ampia silloge di pubblicazioni da lui riunita, tra cui si segnalano anche i saggi bibliografici di Eugène Müntz pubblicati a partire dal giugno 1883 sul *Courrier de l'art* (Müntz 1883a). Nonostante la poca stima di Morelli nei confronti dello studioso francese, malamente apostrofato in una lettera del 10 gennaio 1883 come «vuoto e insulso […] pappagallo del Passavant»,[5] Minghetti ebbe in autonomia un contatto con Müntz. Si conserva di questi una lettera datata 15 gennaio 1884,[6] in cui ringraziava il bolognese per l'invio di alcune fotografie e si compiaceva di condividere con lui alcune ipotesi attributive.

D'altronde, nonostante il terreno su cui Morelli desiderava mantenere la partita fosse quello della *connoisseurship*, con il centenario di Raffaello del 1883 le istanze proprie della retorica nazionalistica postrisorgimentale ebbero il sopravvento. Minghetti tenne il discorso inaugurale delle celebrazioni il 28 marzo 1883, con l'apertura della mostra dei bozzetti del nuovo monumento al pittore.[7] Dell'orazione venne data un'edizione a stampa negli *Atti del IV Centenario della nascita di Raffaello* nel 1887, i quali ricordavano anche che Minghetti aveva brindato «alla salute delle Donne Urbinati, evocando le belle figure di Elisabetta Gonzaga e di Emilia Pia, e pennelleggiando la storia della Corte di Urbino» (*Atti* 1887, XXI). In quell'occasione Minghetti fece una lunga illustrazione della vita e delle opere di Raffaello, ne evocò il contesto storico, ne ribadì l'importanza come *exemplum* a cui tutte le città d'Italia e d'Europa guardavano con ammirazione, di fatto aderendo in pieno ad un «processo di risignificazione simbolica» di Urbino e dell'Italia rinascimentale (Troilo 2005, 202): «Anche il Cav. Minghetti, lasciando Urbino, volle attestare la sua soddisfazione, e la espresse con una frase tanto vivace e caratteristica quanto gentile, dicendo che pareagli d' esser tornato ai tempi di Federico da Montefeltro» (*Atti* 1887, XXXIII).

3 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1. Alcuni estratti erano già riportati da Foratti 1936-37.

4 Archiginnasio, *Minghetti*, 120, 5.

5 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 12.

6 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 19.

7 Gli appunti per il discorso, in parte letto e in parte improvvisato, si conservano Archiginnasio, *Minghetti* 120, 5.

Figura 5 Raffaello, Croce Visconti Venosta, *recto*. Milano, Museo Poldi Pezzoli

Figura 6 Raffaello, Croce Visconti Venosta, *verso*. Milano, Museo Poldi Pezzoli

Questa rievocazione del passato, illustre e glorioso, di una nazione come l'Italia ancora così giovane sarebbe poi stato uno dei fondamenti su cui Minghetti avrebbe costruito la sua *Raffaelmonographie*, concepita e scritta proprio nel fatidico centenario del 1883, alla cui ombra non a caso anche il suo autore desiderava collocarsi, come scrive nelle righe prefatorie:

> L'Italia e l'Europa celebrarono nel presente anno il quarto centenario dalla nascita di Raffaello. E in quella festa si sono incontrati concordi, uomini di credenze di opinioni di sentimenti disparatissimi; il che basterebbe a dimostrare l'efficacia delle arti belle nel conciliare ed ingentilire gli animi. Invitato a recarmi ad Urbino per tale solennità, vi andai di buon grado, e vi discorsi quel tanto che la brevità del tempo ne concedeva. Purtroppo vuolsi riconoscere che la vita e le opere di Raffaello furono dagli stranieri studiate con assai più diligenza ed amore che non fecero gli italiani; intanto che nella nostra letteratura manca (dopo il Vasari) una vita di Raffaello, nelle sue particolarità, che possa leggersi con soddisfazione non pure dagli uomini periti dell'arte, e dagli studiosi, ma da ciascuno che sia mezzanamente colto.
>
> Pertanto io mi proposi di supplire a questo difetto; ma l'indole del lavoro e la qualità delle persone alle quali mi piaceva di rivolgere il libro, m'indussero a trattare alquanto diffusamente degli eventi e degli uomini che vissero ai tempi di Raffaello; tanto più che quel periodo è tutto pieno di eventi, e di uomini singolari. L'Italia toccò allora la perfezione nell'arte, e fra tutte le nazioni fu la più civile, la più ricca, la più invidiata. Agricoltura fiorente, industrie svariate ed operose, commerci frequenti per tutto il mondo conosciuto, coltivate le lettere, ed ogni maniera di studi; città popolose e liete, corti splendide (Minghetti 1885, I-II).

Alla monografia raffaellesca di Minghetti sarebbe toccata una sorte ingrata, poco apprezzata dai suoi contemporanei, al centro di polemiche e dibattiti, infine quasi dimenticata. Il suo difficile statuto, a mezza via tra lo studio critico e la rievocazione storica, tra l'esercizio dilettantesco e le sofisticherie della *connoisseurship*, ne fanno oggi un oggetto da riconsiderare, proprio alla luce del contesto sin qui restituito.

4 1885: «un libro quasi inutile»

Gli studi di Minghetti sui maestri e i seguaci di Raffaello avevano suscitato qualche reazione negli ambienti accademici, anche internazionali, poiché ne parlava Eugène Müntz nel suo saggio bibliografico raffaellesco pubblicato nel 1883 come appendice a Passavant (Müntz 1883b). In particolare lo studioso francese censiva sia gli estratti dei due articoli apparsi sulla *Nuova Antologia* tra il giugno 1880 e l'agosto 1881 sia la traduzione inglese del secondo, apparsa sotto il titolo *The Masters of Raffaello* nel 1882 (Minghetti 1882), ricordava la pubblicazione nel 1883 degli altri due saggi di Minghetti e concludeva poi con l'auspicio che il senatore bolognese volesse infine riunire in volume «ces études que recommandent à la fois le charme de l'exposition et l'élévation des jugements» (Müntz 1883b, 56).

È probabile che sia Müntz sia altri guardassero a Minghetti come *alter ego* di Morelli, i cui studi raffaelleschi sarebbero stati pubblicati nello stesso periodo (Morelli 1881; 1882), ma soprattutto l'interesse per un lavoro monografico cresceva a mano a mano che si faceva chiara l'indisponibilità del grande conoscitore di dare compiuta formulazione al suo pensiero storico-critico sul maestro urbinate, soprattutto per quanto concerne la produzione grafica. Morelli stesso lo dichiarò in una lettera a Jean Paul Richter datata 11 aprile 1884:

> Per una simile impresa oggi non mi sento ancora abbastanza maturo, dovrei prima ristudiare le grandi collezioni, ecc. […], considerando che è così facile prendere una copia o il lavoro di un allievo per quello del maestro, come mi è accaduto a Dresda con il disegno raffaellesco per il piatto Chigi. (Morelli, Richter 1960, 314)

Non è infatti un caso che poi le principali recensioni del volume di Minghetti si sarebbero appuntate proprio sulle questioni dei maestri di Raffaelli e del discusso *Venezianische Skizzenbuch*. Ci si aspettava probabilmente che Morelli, per tramite di Minghetti, volesse fare chiarezza su questi temi e in fondo l'amico bolognese fu scrupoloso sempre nell'attenersi alle indicazioni del maestro, anche se le premesse alla pubblicazione della monografia non furono sempre facili. I documenti conservati indicano in Morelli un attento supervisore dell'opera di Minghetti, soprattutto nell'allestimento degli apparati iconografici, poi ritenuti comunque insufficienti dai recensori, mentre una testimonianza più tarda, risalente al 1886, quindi all'anno successivo alla pubblicazione del *Raffaello*, sembra lasciar trapelare qualche disillusa incertezza sui meriti del lavoro dello statista bolognese. Infatti, in una lettera al comune ami-

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 11-28

co Emilio Visconti Venosta datata 24 luglio 1886, Morelli si interessava in merito alla possibilità di dare alle stampe una traduzione francese del volume, rivelando però il suo scetticismo:

> Marco poi ti fa pregare a voler o direttamente o indirettamente indagare presso l'uno o l'altro di codesti libraj editori di Ginevra, se non vi sarebbe chi volesse assumersi la stampa della traduzione francese del suo Raffaello [...]. Vedi se ti riesce di fargli questo favore. Sarà cosa ardua – lo capisco – ma alle volte si trova ciò che non si supponeva di trovare.[8]

Anche la ricerca dell'editore in Italia non fu né semplice né immediata; infatti il libro era già pronto nell'anno del centenario, a voler credere alla data in calce alla *Prefazione*, 8 novembre 1883 (Minghetti 1885, IV). Ad un primo abboccamento Nicola Zanichelli oppose un rifiuto, sostenendo che «trattasi di opera a stampa per la quale occorre mettere il massimo impegno ed affollato come sono di lavori non potrei attendervi con quella cura che è necessaria».[9] In precedenza, anche Ulrico Hoepli era stato contattato perché accogliesse tra le sue pubblicazioni quella del *Raffaello*, ma dopo un'iniziale disponibilità, l'editore milanese addusse difficoltà di ordine economico, specialmente per quanto riguardava le riproduzioni dei dipinti, e si sottrasse all'impegno.[10] I successivi contatti con i Fratelli Treves di Milano furono infruttuosi, nonostante si fosse fatto mediatore Morelli in persona; in una lettera dell'11 maggio 1884, Giuseppe Treves giustificava il suo ritardo nel rispondere alle richieste di Minghetti poiché «l'ultima sua mi ha fatto un'impressione, dirò così, paurosa, vedendo com'Ella sia difficile da contentare».[11]

Non è chiaro come Minghetti si sia risolto a tornare a bussare alla porta di Zanichelli, che infine si rese disponibile alla pubblicazione. Essa sarebbe infine avvenuta alla scomparsa dell'editore, a cui il *Raffaello* sarebbe poi stato dedicato: «Alla memoria di Nicola Zanichelli questo volume del quale ambiva la stampa e poté disegnare le forme i figliuoli [...] consacrano».[12] È da sottolineare che di lì a poco, tra la fine del 1885 e l'inizio del 1886, gli Zanichelli avrebbero pubblicato la traduzione italiana del volume di Morelli sulle gallerie tedesche (Morelli 1886), dove nelle *Due parole di dichiarazione dell'autore*, Ivan Lermolieff ricordava con ironica ingratitudine come un «carissimo amico», con buona probabilità Minghetti, avesse procacciato la traduzione dal tedesco ad opera della baronessa Keffenbrinck-Archeraden e convinto il defunto padre degli editori a pubblicarla.[13] D'altronde, la circostanza è indirettamente documentata da una lettera di Minghetti a Nicola Zanichelli del 14 novembre 1882, la cui data attesta l'annosa gestazione di questa impresa, dove l'editore veniva avvertito in merito all'atteggiamento procrastinatore e un poco indolente del conoscitore: «Tenga bene per fermo che il Morelli ha un difetto: quello di promettere poco, e per conseguenza tutto ciò che le dirà non solo è vero, ma al di sotto del vero».[14]

A proposito del cosiddetto 'disegno' dell'impaginato, tra le carte di Minghetti si conserva la pagina 121 della bozza di stampa della traduzione di Morelli con una nota sul margine destro, datata 9 settembre 1884, in cui si davano le specifiche di stampa, identiche per le due opere (Morelli e Minghetti), con la previsione di pubblicazione per la fine dello stesso anno. Morelli inoltre era in dialogo epistolare con la ditta fotografica Ferrario di Milano anche per quanto concerneva l'apparato iconografico del volume di Minghetti (Mazza 1983, 225), composto da tre eliografie raffiguranti l'*Autoritratto* degli Uffizi, il *Ritratto virile* della Borghese e la *Velata* di Pitti. Come Morelli precisa in una lettera del 7 agosto 1883, il progetto era inizialmente più ampio, con una eliotipia e quattro incisioni tratte da fotografie, per poi passare alle tre riproduzioni citate, per le quali venne interpellato Luigi Cavenaghi perché intervenisse con alcuni ritocchi:

8 Archivio Visconti Venosta, Maz. 10-M. Citata in Angelini, 2013, 40 (con erronea indicazione dell'anno) e Angelini, 2018, 64. Del *Raffaello* di Minghetti sarebbe poi apparsa una traduzione tedesca (Minghetti 1887).

9 Archiginnasio, *Zanichelli*, XI, 13, lettera 11 gennaio 1884.

10 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 3, lettere 22 e 25 gennaio 1884.

11 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 3, nr. 32.

12 La dedica avrebbe poi trovato eco nella notizia bibliografia del libro di Minghetti apparsa sul *Fanfulla*, 3-4 giugno 1885.

13 La corrispondenza di Morelli con Zanichelli si conserva in Archiginnasio, *Zanichelli*, XI, 27; dalla sequenza di lettere e cartoline si apprende quindi il nome della baronessa K.-A. (lettera 8 ottobre 1885, nr. 9), che figurava in sigla sul frontespizio, nonché si viene a sapere che responsabile a Milano della correzione delle bozze era Alfredo Melani, architetto e critico d'arte, docente alla Scuola superiore di arte applicata di Milano, collaboratore di Hoepli nella redazione di numerosi e fortunati manuali, nonché futuro recensore del *Raffaello* di Minghetti.

14 Archiginnasio, *Zanichelli*, XI, 13, nr. 16.

Figura 7 Raffaello, *Autoritratto*. Bozza di stampa del *Raffaello* di Minghetti con ritocchi di Luigi Cavenaghi. Bologna, Archiginnasio

Figura 8 Raffaello, *Ritratto virile*. Bozza di stampa del *Raffaello* di Minghetti con ritocchi di Luigi Cavenaghi. Bologna, Archiginnasio

Figura 9 Raffaello, *La Velata*. Bozza di stampa del *Raffaello* di Minghetti con ritocchi di Luigi Cavenaghi. Bologna, Archiginnasio

> L'eliotipie del ritratto di Raffaello e di quello della Donna Velata (Pitti) riusciranno assai bene; nelle negative delle fotografie della donna velata dovetti far fare al Cavenaghi alcuni piccoli restauri, e così pure in quella del ritratto di casa Borghese – e oggi m'accertai che anche le eliotipie di questi due ritratti vanno bene. Certamente che non si poteva pretendere molto da una fotografia torbida d'un quadro assai ritoccato qual è il ritratto di casa Borghese.[15]

È interessante sottolineare – ma è tema su cui sarà opportuno ritornare – che il 'restauro' fotografico di Cavenaghi **[figg. 7-9]** riguardava un dipinto controverso anche dal punto di vista attributivo, che non avrebbe mancato di attirare l'attenzione dei primi recensori del *Raffaello* di Minghetti. L'indicazione è rilevante perché apre uno spiraglio ulteriore sul ruolo che conoscitori e collezionisti attribuivano all'intervento di restauro in ordine a 'migliorare' la leggibilità e l'apprezzamento dei dipinti, spesso in modo ritenuto *a posteriori* invasivo ma che va inquadrato entro una diversa sensibilità conservativa. Si tratta di una pratica comune a Giuseppe Molteni, fidato restauratore di Morelli (Anderson 2014), e poi a Cavenaghi, a cui venne affidato l'incarico di modificare le fotografie destinate al *Raffaello* di Minghetti, incarico che non si può attribuire all'editore bensì a Morelli stesso, come dimostra anche la lettera sopra citata.

È evidente, alla luce di queste schermaglie e intrecci editoriali, che le due imprese della traduzione di Lermolieff e del *Raffaello* corressero in parallelo, patrocinate entrambe dalla ferrea volontà di Minghetti di promuovere la conoscenza in Italia dell'*Experimentalmethode* e della nuova critica d'arte morelliana. Esse erano concepite per comparire nelle vetrine dei librai in quello stesso anno 1884 in cui Emilio Visconti Venosta pubblicava sulla *Nuova Antologia* la sua articolata *summa* morelliana, con lo scopo di fornire un ragguaglio divulgativo del metodo. D'altronde, il *Raffaello* di Minghetti si apriva con una dichiarazione di intenti che non lasciava adito a equivoci in merito al dibattito entro cui voleva inserirsi:

> Se queste linee generali di critica hanno qualche valore, ne verrebbe la necessità di rifare da capo la storia dell'arte, e specialmente della pittura in Italia; e di ciò essendo io persuaso non mi perito di affermarlo. Certo abbiamo materiali molti e preziosi [...]: ma la storia della pittura fu fatta sinora, se m'è lecito questo vocabolo, inorganicamente e dovrebbe rifarsi in modo organico. Avvegnachè si è guardato ciascuna scuola senza rispetto alle sue attinenze colle altre né all'età nella quale fioriva; ovvero si è confusa l'una scuola coll'altra, e notando alcune qualità somiglianti, frutto del tempo e delle circostanze, se ne dedusse che l'una dall'altra prendeva origine e insegnamento. [...] La nuova storia della pittura dovrà descrivere la vita degli artisti e le opere loro non come un fatto accidentale, ma, sì, come lo svolgimento di una cosa viva che ha le sue leggi, nella guisa che ha le sue leggi la storia naturale e civile (Minghetti 1885, 5-6).

Nella nota che seguiva, Minghetti faceva diretto richiamo al volume di Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in München, Dresden und Berlin*, apparso nel 1880 e prossimo alla sua traduzione italiana da Zanichelli, specificando la vera identità dell'autore e ribadendo la sua adesione al metodo sperimentale (Minghetti 1885, 6, nota 1). È una dichiarazione importante, che ha le più immediate conseguenze nel convegno bolognese del 1885 cui parteciparono molti avversari di Morelli e tra questi anche uno dei recensori di Minghetti, ovvero Giulio Cantalamessa. I richiami metodologici, o per meglio dire polemici, proseguivano anche nell'*Indice dei lavori principali a stampa che trattano di Raffaello*, posto in appendice al volume (Minghetti 1885, 281 ss., non riproposto nella riedizione del 2010). Morelli viene inserito, nonostante «non tratti ex professo di Raffaello», poiché a giudizio dell'autore costituiva

> un momento importante nella critica dell'arte in generale, ed in ispecie per ciò che riguarda Raffaello. Dopo questo libro sorse una polemica vivissima sulla giovinezza del nostro pittore, e sul libro dei disegni esistente nell'accademia di Venezia; alla quale polemica prese parte lo stesso autore. [...] Qui aggiungo soltanto, che non si può discorrere di Raffaello, senza tener conto delle osservazioni e delle induzioni del Morelli, le quali a me paiono fondate sopra un esame diligentissimo dei fatti, e sopra argomenti critici di gran valore (Minghetti 1885, 287).

Seguivano i richiami sia al volume di Eugène Müntz del 1881 sia a quello di Crowe-Cavalcaselle del 1882, di cui al momento della stesura dell'*Indice* di Minghetti era stato pubblicato solo il primo

15 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 25.

MDCCC 1800
11, 2022, 11-28
e-ISSN 2280-8841

volume. Di entrambi il difetto maggiore indicato dall'autore riguardava il non aver dato «sufficiente valore alla critica, ed alla polemica di che ho parlato antecedentemente», in altri termini di non aver accolto né discusso le proposte attributive di Morelli. Se nei confronti dello studioso francese Minghetti usava termini di apprezzamento generale, poiché come è noto tra i due intercorreva una cordiale comunicazione epistolare, di contro verso il duo Crowe-Cavalcaselle i toni sono più duri:

> Ivi tutto il movimento della critica moderna [*scil.* morelliana] è come se non fosse mai avvenuto. E mentre gli scrittori abbondano di minute indagini e di particolarità interessanti; però ripetono alcune storie, che oggi dai più sagaci si reputano inesatte, o che per lo meno, dopo tante polemiche che essi ignorano o fingono d'ignorare, debbonsi citare fra le incerte (Minghetti 1886, 288).

In questo passaggio Minghetti si trova nella curiosa circostanza di parafrasare, in termini di maggiore urbanità, le parole dell'amico e mentore Morelli, il quale scriveva il 10 gennaio 1883 a proposito del libro del duo anglo-italiano: «Han i signori Crowe e Cavalcaselle pubblicato, settimane or sono, il I volume del loro *Raffaello*; mi scrivono da Londra che è cosa meschinissima, ma ad ogni modo non potrai a meno di farne cenno nel tuo discorso».[16]

D'altronde, a distanza di molto tempo, anche un fervente estimatore di Cavalcaselle e della sua «cara umiltà» come Roberto Longhi non poté non riconoscere che la monografia raffaellesca, pur rimanendo il capolavoro del conoscitore italiano, era affetta di «grossi errori, ma almeno di romanticismo attardato (come quello dell'accettazione del libro veneziano di disegni, spurii, è vero, ma che avrebbero potuto gentilmente illustrare una stendhaliana 'vita romanzata' dell'artista)» (Longhi 1973, 694-5). Tra le malìe della prosa longhiana, c'è l'ammissione di uno schieramento da parte di Crowe e Cavalcaselle contro i morelliani, uno schieramento fatto su un fronte polemico in cui – si deve però ammettere – non sempre gli strumenti metodologici dei contendenti erano pari, da un lato conoscitori e studiosi, sia pure di opposte opinioni, da Morelli a Cavalcaselle a Venturi, dall'altro lato ferventi *dilettanti* come Visconti Venosta o Minghetti stesso.

Poco importava che Minghetti avesse spostato l'ago della bussola verso altri orizzonti, come la restituzione 'ambientale' del momento storico, in un'ottica che vedeva sensibili anche altre personalità, come Pasquale Villari, e che trovava occasioni di enfatizzazione nei centenari dei grandi del Rinascimento italiano, da quello di Raffaello nel 1883 sino a quello di Donatello nel 1887 (Barocchi-Gaeta Bertelà 1985).

Alla pubblicazione del libro di Minghetti, con queste premesse, le recensioni negative non si fecero attendere a lungo. Nel maggio del 1885 comparve quella a firma di Giulio Cantalamessa, studioso vicino ad Adolfo Venturi, che esordiva in toni concilianti anche se signorilmente ironici: «Il cavaliere Marco Minghetti che tra le cure faticose della politica e dell'economia pubblica ha potuto serbar l'animo sensibilissimo alle commozioni che derivano dall'arte, ebbe veramente un felice pensiero […] di narrare la vita e di descrivere le opere di quell'eccelso uomo» (Cantalamessa 1885, 70). All'iterazione dell'accusa di dilettantismo, poi ripresa anche da Olindo Guerrini, seguiva la domanda sull'effettiva necessità di un'altra monografia sul Sanzio dopo le molte pubblicazioni precedenti e seguenti il centenario del 1883. Ne riconosceva una sua intrinseca e intima utilità, come rievocazione del contesto storico in cui l'urbinate si era trovato ad operare, ma rimetteva ben presto l'analisi nell'alveo della polemica Crowe-Cavalcaselle-Morelli sul libro di disegni veneziano, di cui Cantalamessa condivideva però l'espunzione dal catalogo raffaellesco.

Se Cantalamessa scorgeva nelle pagine di Minghetti «una positività, fermezza e pienezza di critica che non appare sempre nel libro dei signori Cavalcaselle e Crowe», purtuttavia non si esimeva dall'enumerare gli errori e le omissioni, a tratti anche piuttosto grossolane, del senatore bolognese. Si concentrava poi sul problema dei rapporti tra Raffaello, Perugino e Timoteo Viti; negava che il *Ritratto virile* della Borghese, già attribuito a Holbein e ricondotto a Raffaello, potesse riprodurre il volto di Pinturicchio (ma Morelli pensava fossero le fattezze di Perugino). Al netto delle «censure» e degli equilibrismi, Cantalamessa concludeva riconoscendo a Minghetti «uno stile terso, fluido, piacevole», in grado di consolidare nel pubblico «l'ossequio al sommo artista» (Cantalamessa 1885, 78).

Dello stesso tenore è anche la recensione che dedicò al *Raffaello* di Minghetti Alfredo Melani, il quale, come si è già visto, negli stessi mesi attendeva alla correzione delle bozze della traduzione italiana di Morelli presso Zanichelli (Melani 1885). Per Melani il libro di Minghetti non era «destinato a muover nove e vivaci discussioni sull'artista», allineato com'era ai giudizi critici di Morelli;

16 Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 12.

sottolineava il taglio eminentemente di ricostruzione storica d'ambiente, di rievocazione nutrita degli afflati delle celebrazioni centenarie;[17] infine riconosceva almeno il merito di «divulgare per l'Italia assonnata (ove trattasi di storia dell'arte) che'l metodo sperimentale applicato agli studi storici dell'arte ha dato già frutti fecondi» (Melani 1885, 202).

Anche un giornale come *La Perseveranza*, vicino a Minghetti, sembrava allineare la disamina del volume intorno ai due poli del dilettantismo dell'autore («Parrà ben singolare un libro d'arte – e con quale tema! – scritto da un uomo di Stato») e delle istanze divulgative («gli si conviene aggiunger d'essere scritto in forma popolare, espositiva, schietta, senza pretesa alla scienza, ma della scienza recando i frutti») (G.M. 1885).

Se l'impegno di Minghetti a rendere accessibile al grande pubblico le conquiste del metodo sperimentale di Morelli rimase sempre sullo sfondo, riemergendo ogni qual volta ci fosse da mettere alla berlina le insufficienze dell'autore, nondimeno si deve ammettere che la figura pubblica dell'autore mantenne la penna dei recensori a freno. Quando ciò non avvenne, ovvero nell'articolo firmato nel giugno 1885 da Olindo Guerrini su *La domenica del Fracassa*, la polemica si accese soprattutto su questioni metodologiche e lasciò a margine le considerazioni di ordine divulgativo o retorico-patriottico (Guerrini 1885). Guerrini era giornalista, poligrafo e direttore della Biblioteca Universitaria di Bologna; partito da posizioni positiviste, si era poi avvicinato alle frange letterarie della scapigliatura, del decadentismo e del naturalismo (Zaccaria 2003). Aveva pubblicato anche sulla *Nuova Antologia*, dove apparvero anche le incursioni nella critica d'arte di Emilio Visconti Venosta e di Gian Battista Toschi; quest'ultimo era stato compagno di studi di Adolfo Venturi all'accademia di belle arti di Modena, autore di un prolisso studio dal titolo *Fisiologia della pittura trecentista* (Toschi 1878), mutuato dalla *Fisiologia del piacere* di Paolo Mantegazza.

È pertanto curioso che Guerrini, abbordando l'analisi del libro di Minghetti, esordisse con un'invettiva contro la «malattia del dilettantismo critico», allorché anch'egli in fondo era da considerarsi un 'dilettante'. Si trattava di schermaglie che interessavano entrambi i fronti, poiché anche Morelli aveva con forza denunciato nel campo della critica d'arte il diffondersi di un «pernicioso dilettantismo» (Morelli 1886, XII):

> Una volta si diceva che in Italia tutti erano poeti, almeno un pochino. Anzi Alfredo De Musset, precorrendo le teorie del prof. Lombroso, aggiungeva che eravamo tutti un po' matti. Ora i tempi sono ben cambiati. In Italia siamo tutti critici. […] Ma pazienza finché le sentenze sono date in un caffè. La seccatura comincia quando si traducono in appendici di giornale, in opuscoli e in libri. E meno male ancora quando questi documenti di spensierato dilettantismo sono firmati da un Carneade di primo pelo; il peggio avviene quando hanno in fronte nomi rispettati e rispettabili. Ora infatti la malattia del dilettantismo critico si appicca agli ex ministri, ai senatori ed altri pesci grossi. Ieri era il Visconti-Venosta, oggi è il Minghetti, domani, dio ne liberi, sarà il Depretis. Questi uomini politici, quando i Parlamenti li lasciano in un canto, fedeli alla massima *otium cum dignitate*, si mettono a scrivere. Ma di che? Di quelle cose che sanno? Di quelle in cui una lunga pratica li fece maestri ed illustri? Ma no! Diventano dilettanti, scrivono d'arte, sentenziano e tirano giù a campane doppie, studi che non hanno fatto, confidenti in un gusto che credono d'avere, col cuor leggero insomma. E quando il male attacca così i più saggi, bisogna dire che sia proprio epidemico e contagioso. Tanto anzi che, io pure, che non ho alcuna preparazione di studi in questo argomento, mi credo sufficiente ad esaminare il libro del Minghetti intorno a Raffaello. Audacia più, audacia meno, tanto rimarremo tutti critici ugualmente, senatori, deputati, ministri, flebotomi. Siamo tutti italiani, non è vero? (Guerrini 1885, 2).

L'ironia sferzante di Guerrini da una parte metteva le mani avanti, riconoscendosi egli stesso come dilettante, dall'altro coglieva l'aspetto dilagante e mondano della cosiddetta 'Lermolieffmania', come l'avrebbe chiamata Wihlelm von Bode nel 1891:

> An altogether strange epidemic is raging among us now, such as could only find a home in Germany – the Lermolieff mania I will call it. (Bode 1891, 506).

La metafora epidemica, che sarebbe stata poi ripresa anche da Paul Bourget a proposito di Morelli – «Maintenant c'est une fureur, une maladie» (Bourget 1934, 36) – ritorna subito nella recensione di Guerrini, che si domandava: «Come mai questi illustri uomini politici diventarono critici

17 Su questo si concentra anche la recensione apparsa sul *Giornale di Sicilia* nel giugno 1885.

MDCCC 1800
11, 2022, 11-28
e-ISSN 2280-8841

d'arte? Per contagio. Tutto dipende dalle idee del senatore Morelli che, come la macchia d'olio, si sono allargate per infiltrazione tra i venerandi uomini che lo frequentano» (Guerrini 1885).

Guerrini ne illustrava brevemente il metodo, riconducendolo ad uno studio diretto dell'opera d'arte ed alla ricerca dei famosi 'segni caratteristici' come indizi di autografia, affermando tuttavia che su questa via Morelli era stato in realtà preceduto proprio dal tentativo di indagine 'fisiologica' della pittura provato da Toschi. Guerrini metteva anche in dubbio che l'*Experimentalmethode* di Morelli garantisse oggettività allo studio delle arti figurative, poiché esso si fondava su qualità di osservazione spiccatamente soggettive. Sul terreno poi della critica morelliana si appuntano, con fermezza, le principali osservazioni di Guerrini sul libro di Minghetti, ritenuto «mezzo decalogo e mezzo catalogo», viziato da una scrittura troppo letteraria e compiaciuta, sproporzionato nelle parti eminentemente storiche.

La 'malattia del dilettantismo' preoccupava Guerrini ma anche altri critici e intellettuali, tra i quali Adolfo Venturi, Giulio Cantalamessa, Corrado Ricci e Gian Battista Toschi, riuniti alla Biblioteca di Bologna nel 1885 proprio dallo zelante poligrafo bolognese che ne era il direttore (Agosti 1996, 71). I partecipanti al convegno bolognese provenivano tutti dalle accademie di belle arti, Venturi, Toschi e Cantalamessa, ma anche Ricci prima della laurea in giurisprudenza.[18] L'occasione, in cui per tardiva ammissione di Venturi «non si parlò d'altro che del libro di Giovanni Morelli» (Venturi [1927], 1991, 40-1), fu propizia ad un movimento di rifondazione su basi positivistiche sì, ma alternative a quelle del metodo morelliano, della *Kunstwissenschaft* italiana, con la nascita tre anni più tardi dell'*Archivio Storico dell'Arte*. Il titolo della rivista richiamava, oltre che quello dell'*Archivio Storico Italiano*, anche quello dell'*Archivio Glottologico Italiano* di Graziadio Isaia Ascoli, sulla scia di un approccio scientifico in cui si ricercavano, classificavano e interpretavano le dinamiche, le leggi, le fenomenologie della produzione artistica e di cui già Morelli ed i suoi accoliti avevano intravisto – ma non perseguito – i possibili sviluppi (vedi §3).[19]

È un fatto curioso, sinora rimasto tra le pieghe della storia della critica delle arti figurative, che proprio dalle frange dell'antimorellismo si sarebbe costituito il cosiddetto 'quartetto' che avrebbe impresso un segno nuovo alla storia dell'arte in Italia nell'affinamento dei metodi d'indagine, nell'impegno per la tutela, nella attivazione di percorsi formativi universitari (Venturi 1925, 242). La «rivoluzione» causata dalla pubblicazione nel 1880 del libro di Morelli sulle gallerie tedesche (Layard 1887, XV) e l'alta temperatura delle polemiche seguite alla comparsa degli studi del conoscitore, o anche intorno alle personalità di statisti, amatori, collezionisti che gravitavano su di lui, confermavano l'impossibilità di ritornare ad uno stadio «premorelliano» della critica d'arte, per riprendere le parole di Claude Phillips (Layard 1900, 39). In fondo lo sapeva bene un giovane seguace di Morelli tuttavia ansioso di distaccarsi dall'esempio del maestro come Bernard Berenson, soprattutto nel momento in cui, pubblicando la sua monografia lottesca (1895), tentava un esperimento di «constructive art criticism» che coniugasse *connoisseurship* e interpretazione psicologica (Strehlcke 2013; Angelini 2020).

Forse, in questa prospettiva, anche la discussa *Raffaelmonographie* di Minghetti, che ancora nel 1891 Corrado Ricci considerava «un libro quasi inutile» (Ricci 1891, 359), può rivendicare ai nostri occhi quantomeno un ruolo dialettico e propulsivo nelle polemiche sul metodo della critica d'arte in Italia allo scadere dell'Ottocento.

18 Proprio dalla penna del giovane Ricci sarebbe inoltre uscita l'unica recensione italiana del libro di Morelli dedicato alle gallerie tedesche nell'edizione Zanichelli del 1886, apparsa su *Cronaca Bizantina*, per interessamento di Gabriele D'Annunzio (Anderson 2019, 163-4). In una lettera del 10 marzo 1886 D'Annunzio comunicava a Zanichelli la comparsa della recensione e richiedeva «dalla vostra cortesia una copia di detto libro», che evidentemente lo scrittore non aveva ancora avuto occasione di leggere o sfogliare (Archiginnasio, *Zanichelli*, V, 48, nr. 6).

19 Sulla scelta del titolo dell'*Archivio Storico dell'Arte* cf. Roberto 1999, 10.

Bibliografia

Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*. Venezia: Marsilio.
Anderson, J. (2014). *The Restoration of Renaissance Painting in mid Nineteenth-Century Milan. Giuseppe Molteni in Correspondance with Giovanni Morelli*. Firenze: Edifir.
Anderson, J. (2019). *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*. Milano: Officina Libraria.
Angelini, G. (2013a). *La patria e le arti. Emilio Visconti Venosta patriota, collezionista e conoscitore*, prefazione di G.C. Sciolla. Pisa: Edizioni ETS.
Angelini, G. (2013b). «"Caro amico e fratello in Raffaello". Giovanni Morelli, Marco Minghetti e Emilio Visconti Venosta: l'educazione del collezionista-conoscitore nell'Italia post-unitaria». *Annali di critica d'arte*, 9, 57-67.
Angelini, G. (2018). *La fratellanza raffaellesca. Fortuna e ricezione del metodo morelliano nell'Italia postunitaria*. Pisa: Edizioni ETS.
Angelini, G. (2020). «"Con affettuosa indulgenza". Note su Giovanni Morelli e Lorenzo Lotto (tra Berenson e Frizzoni)». Coltrinari, F.; Dal Pozzolo, E.M. (a cura di). *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*. Treviso: ZEL Edizioni, 392-405.
Armocida, G.; Rigo, G.S. (2007). «Mantegazza, Paolo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69. http://treccani.it/enciclopedia/paolo-mantegazza_%28Dizionario-Biografico%29/.
Ascoli, G.I. (2008). *Scritti sulla questione della lingua*. A cura di C. Grassi. Con saggio di G. Lucchini. Torino: Einaudi.
Atti (1887). *Atti del IV centenario dalla nascita di Raffaello Sanzio*. Urbino: Regia Accademia Raffaello.
Banti, A.M. (2000). *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi.
Barocchi, P.; Gaeta Bertelà, G. (1985). «La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello». Barocchi, P.; Collareta, M. (a cura di), *Omaggio a Donatello*. Firenze: SPES, 7-121.
Berenson, B. (1949). *Abbozzo per un autoritratto*. Firenze: Electa.
Bode, W. (1891). «The Berlin Renaissance Museum». *The Fortnightly Review*, 56, 506-15.
Boggero, F.; Simonetti, F. (1983). «La diffusione dei temi raffaelleschi attraverso le copie e le trasposizioni». Maltese, C. (a cura di), *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. Interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*. Genova: Stringa Editore, 147-56.
Bourget, P. (1934). *La dame qui a perdu son peintre*. Paris: Les petits-fils de Plon et Nourrit. [Edizione italiana: Bourget, P. (1993). *La dama che ha perduto il suo pittore*. A cura di C. Pizzorusso. Firenze: Giunti].
Cantalamessa, G. (1885). «Un nuovo libro su Raffaello». *L'Italia. Periodico artistico illustrato*, 3(5), 70-8.
Casella A.; Lucchini G. (a cura di) (2002). *Graziadio e Moisè Ascoli. Scienza, cultura e politica nell'Italia liberale*. Pavia: Università degli studi di Pavia.
Contini, G. (1977). «Filologia». *Enciclopedia del Novecento*, vol. 2. Roma: Fondazione Treccani, 954-72.
Contini, G. (1990). «Filologia». *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi, 3-66.
Corsi, S. (1994). «Cronaca di un centenario». *Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875*. Milano: Charta, 13-30.
De Mauro, T. (1980). «Graziadio Isaia Ascoli dinanzi ai problemi linguistici dell'Italia unita». *Idee e ricerche linguistiche nella cultura italiana*. Bologna: il Mulino, 53-61.
Ferino-Pagden, S. (1987). «Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia: la *Strage degli innocenti* e la *Lapidazione di Santo Stefano* a Genova». Sambucco Hamoud, M.; Strocchi, M.L (a cura di), *Studi su Raffaello*. Perugia: Quattroventi, 63-72.
Ferino-Pagden, S. (1993). «Raffaello come "test-case" del metodo morelliano». Agosti, G. et al. (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, vol. 2. Bergamo: Lubrina, 331-49.
Ferino-Pagden, S. (2016). «Raffael, Giovanni Francesco Penni und die "fortuna" der Kennerschaft». Albl, S. (a cura di), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*. Roma: Artemide, 201-23.
Foratti, A. (1936-37). «Gli studi d'arte di Marco Minghetti». *Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna*, 2, 111-33.
G.M. (1885). «Appunti bibliografici. Raffaello di Marco Minghetti». *La perseveranza*, 6 luglio.
Gherardi, R. (2008). «Da Burckhardt a Machiavelli: uno scritto di Marco Minghetti su *Le donne italiane nelle belle arti*». *Il pensiero politico*, 40, 85-92.
Gherardi, R. (2010a). «Minghetti, Marco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74. https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-minghetti_%28Dizionario-Biografico%29/.
Gherardi, R. (2010b). «L'arte, la storia, la politica: Marco Minghetti e le origini dell'arte moderna». Gherardi, R. (a cura di). *Le donne, la Maddalena, le Madonne. Scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*. Bologna: Clueb, 7-18.
Guerrini, O. (1885). «Raffaello di Marco Minghetti». *La domenica del Fracassa*, 21 giugno, 2.
Haskell, F. (1989). *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.
Layard, A.H. (1887). «Introduction». *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools*. London: John Murray.
Layard, A.H. (1900). «Introduction». *Italian Painters. Critical Studies of their Works by Giovanni Morelli (Iwan Lermolieff)*. Translated from the German by C.J. Ffoulkes, with an Introduction by H. Layard. London: John Murray, 1-39.
Longhi, R. (1973). *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*. Scelti e ordinati da G. Contini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
Lucchini, G. (2008). «Ascoli della linguistica comparata alla storia della lingua italiana». Ascoli 2008, VII-LX.
Mazza, A. (1983). «La critica dei conoscitori. La Santa Cecilia nei disegni di Cavalcaselle della Biblioteca Marciana di Venezia». Emiliani, A. (a cura di), *L'Esta-*

si di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna: Alfa, 215-28.
Melani, A. (1885). «Raffaello di Marco Minghetti». *Arte e Storia*, 5, 202.
Minghetti, M. (1877). «Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI». *Nuova Antologia*, 35(5), maggio, 5-21; 35(6), giugno, 308-30 [Ora in Minghetti 2010, 33-71].
Minghetti, M. (1880). «Gli scolari di Raffaello». *Nuova Antologia*, 51, 401-37.
Minghetti, M. (1881). «I maestri di Raffaello». *Nuova Antologia*, 58, 192-213.
Minghetti, M. (1882). *The Masters of Raffaello*. Trad. di L. Fagan. Londra: Field and Tuer.
Minghetti, M. (1885). *Raffaello*. Bologna: Zanichelli [Ora in Minghetti 2010, 87-150].
Minghetti, M. (1887). *Rafael*. Trad di. U. Von S. Munz. Breslavia: Druck und Verlag von S. Schottenlander.
Minghetti, M. (1888). *Miei ricordi. Volume I. Anni 1818-1848*. Torino: L. Roux e C.
Minghetti, M. (2010). *Le donne, la Maddalena, le Madonne. Scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*. A cura di R. Ghelardi. Bologna: Clueb.
Morelli, G. (1881). «Perugino oder Raffael? Einige Worte der Abwehr». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 16, 243-52; 273-82 [poi in Morelli 1882].
Morelli, G. (1882). «Raffael's Jugendentwicklung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Professor Springer in Leipzig». *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 5, 147-78.
Morelli, G. (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico*. Bologna: Zanichelli.
Morelli, G. (1893). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*. Leipzig: Brockhaus.
Morelli, G. (1897). *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili*. Milano: Fratelli Treves.
Morelli, G.; Richter, J.P. (1960). *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891*. Hrsg. von I. und G. Richter. Baden-Baden: Grimm.
Morra di Lavriano, U. (1963). *Colloqui con Berenson*. Milano: Garzanti.
Mottola Molfino, A. (1985). «La croce Visconti Venosta e Raffaello giovane». Ceschi Lavagetto, P. (a cura di), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento*. Parma: Artegrafica Silva, 11-20.
Müntz, E. (1883a). «Etudes bibliographiques sur Raphaël». *Courrier de l'Art*, 28 juin; 19 juillet; 16 août; 20 décembre.
Müntz, E. (1883b). *Les historiens et les critiques de Raphael, 1483-1883. Essai bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant, avec un choix de documents inédits ou peu connus*. Paris: Librairie de l'art.
Ricci, C. (1891). «La Galleria Borghese». *L'illustrazione italiana*, 14, 359.
Serianni, L. (1990). *Il secondo Ottocento dall'Unità alla prima guerra mondiale*. Bologna: il Mulino.
Strehlcke, C. (2013). «Bernard Berenson e Mary Costelloe alla scoperta di Lorenzo Lotto, 1890-1895». *Un maestro del Rinascimento. Lorenzo Lotto nelle marche*. Venaria Reale: Mondomostre, 55-63.
Toschi, G.B. (1878). «Fisiologia della pittura trecentistica». *Nuova Antologia*, s. 2, 9, 453-76.
Troilo, S. (2005). *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*. Milano: Electa.
Venturi, A. [1927] (1991). *Memorie autobiografiche*. Prefazione di G.C. Sciolla. Torino: Allemandi.
Visconti Venosta, E. (1884). «Una nuova critica dell'antica pittura italiana». *Nuova Antologia*, 46(2), 1 luglio, 36-54; 15 luglio, 228-60 [ora in Angelini 2018, 93-105].

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

«Ai tempi di Cimabue non era sì barbara in Lombardia, quanto Vasari la vuol far credere, l'arte della pittura»
Prime tracce di 'primitivi' negli scritti di Carlo Amoretti

Giovanni Truglia
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract Among the least investigated personalities of the Milanese erudition between the eighteenth and nineteenth century, we find Carlo Amoretti (1741-1816): polygraph, naturalist, Winckelmann's first Italian translator and Leonardo scholar as prefect of the Ambrosiana Library. Starting from the manuscripts kept at the Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere in Milan, this paper aims to shed a first light on the observations of Amoretti around 14th and 15th century artworks in the Lombard territory. In particular, his travel diaries provide unpublished insights into the debate on medieval and proto-Renaissance art that involved some of the leading antiquarians of the 19th century, with whom Amoretti himself was in contact: from Giuseppe Bossi to Seroux d'Agincourt, from Tommaso degli Obizzi to Stefano Borgia.

Keywords Carlo Amoretti. Antiquarian history. Erudition. Lombard primitives. Milano. Seroux d'Agincourt. Stefano Borgia. Travel diaries.

1 Introduzione

Resta ancora da scrivere «una rilettura lombarda della *Fortuna dei primitivi* di Giovanni Previtali» (Agosti 2015, VII), obiettivo ben lontano – anche per ambizione – da quello che si intende perseguire qui. Contributi più o meno recenti hanno colmato ritardi e lacune della storiografia artistica locale,[1] evidenziando l'apporto fondamentale, ma non sempre omogeneo, dell'erudizione antiqua-

* Il contributo trae spunto dalla mia tesi di laurea magistrale, *Spigolature d'arte negli scritti di Carlo Amoretti (1741-1816)*, discussa nel luglio 2018 all'Università degli Studi di Milano sotto la guida di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa. Il lavoro si è poi arricchito delle ricerche di dottorato, tuttora in corso, presso il medesimo ateneo. Si ringraziano per il prezioso aiuto e il confronto costante: Giovanni Agosti, Agostino Allegri, Michele Aversa per la Fondazione Luzzato, Serena Benelli, Mariastella Circosta per la Fondazione 1563, Martina Colombi, Fiorello Di Guida, Renzo Dionigi, Stefano Maiorana e Rita Pezzola per l'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere di Milano, Stefania Pandakovic, Filippo Piazza per la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova, Jacopo Stoppa.

1 La sfortuna storiografica dell'arte lombarda delle origini, che molto deve a una mancata revisione dello schema interpretativo vasariano, è lamentata nel XIX secolo da Giuseppe Bossi (1806, 19 nota 1) e Luigi Lanzi ([1809] 1970, 2: 286-7), e qualche anno più tardi, nel giugno 1823, da Gaetano Cattaneo in una lettera a Leopoldo Cicognara (cf. Bertolucci, Meda Riquier 2010, 102). Nel

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-10-01
Accepted 2022-02-15
Published 2022-10-24

Open access

Citation Truglia, G. (2022). "«Ai tempi di Cimabue non era sì barbara in Lombardia, quanto Vasari la vuol far credere, l'arte della pittura». Prime tracce di 'primitivi' negli scritti di Carlo Amoretti". *MDCCC*, 11, 29-52.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/002
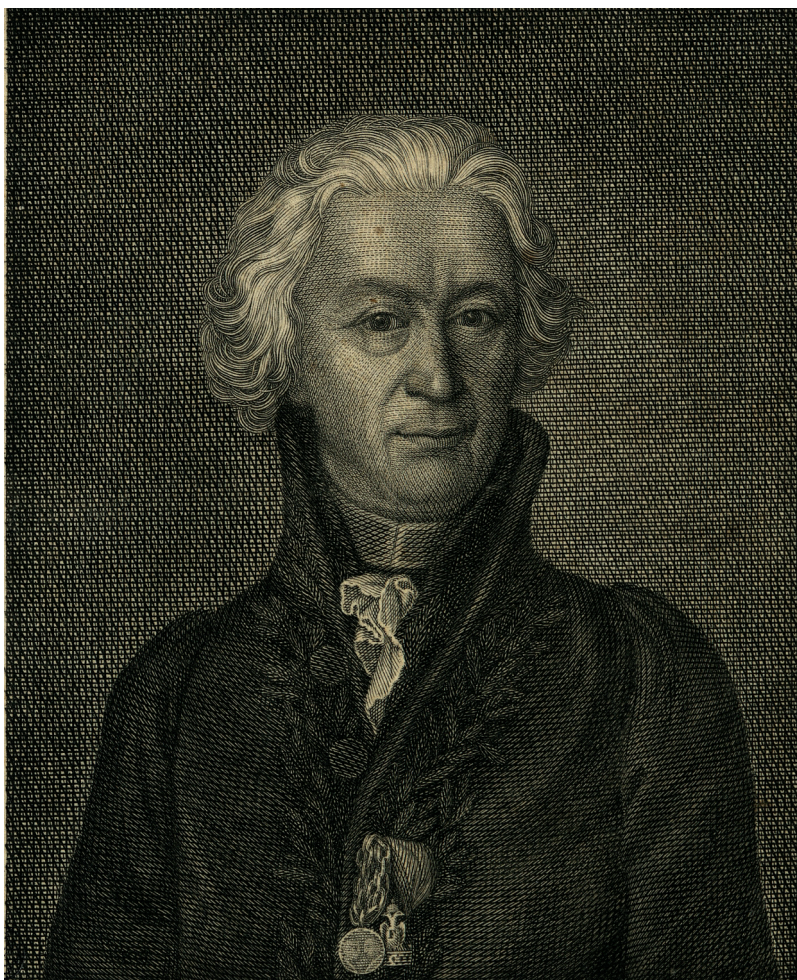
Figura 1
Girolamo Geniani, *Carlo Amoretti*. 1816. Bulino. Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli». 1. © Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

ria sette e ottocentesca,[2] in cui l'interesse talvolta secondario per le arti figurative crebbe in seno a quello per la storia.[3] È in questa direzione che potrebbe trovare posto una delle testimonianze meno indagate tra XVIII e XIX secolo, quella di Carlo – nato Bartolomeo – Amoretti (1741-1816), protagonista eclettico della stagione milanese dei lumi [fig. 1],[4] le cui carte si conservano in buona

Novecento centrali furono le voci di Julius Schlosser Magnino ([1924] 1996, 532-3) e Roberto Longhi ([1958] 1973, 229), mentre più recentemente si vedano: Cassanelli 1993, 393; Morandotti 1999, 310-11; Battezzati 2013, 21-2; Litta 2014, XVI-XIX.

2 Per una ricostruzione della fortuna critica dei 'primitivi' lombardi (con rimandi alla bibliografia precedente): Cassanelli 1993; Morandotti [1996] 2008, 97-8 nota 15; Agosti 1997; Trento 1999a; 1999b; Rovetta 2004; Morandotti 2008b, XXXVIII nota 46; Battezzati 2016, 11 nota 3; Litta 2014. Su questi temi, infine, ancora imprescindibili rimangono Toesca [1912] 1987, «libro principe dell'arte lombarda» come lo definì Longhi ([1958] 1973, 231), e in linea generale Previtali [1964] 1989.

3 Nell'impossibilità di segnalare un'esaustiva bibliografia sugli studi eruditi tra XVIII e XIX secolo, si rimanda a Momigliano [1950] 1984, Timpanaro 1965 e Haskell 1997. Fondamentali per questo contributo sono state le analisi di Gauna 2003 e Bruzzese 2015a; 2015b.

4 Bartolomeo Amoretti nacque il 16 marzo 1741 a Oneglia, nei pressi di Imperia, da una modesta famiglia mercantile. Poco più che quindicenne vestì gli abiti agostiniani, assumendo il nome Carlo, con il quale è generalmente ricordato (Milano, Archivio di Stato [d'ora in poi ASMi], *Autografi*, cartella 163). Dopo un breve passaggio a Pavia, nei primi anni Sessanta concluse gli studi a Parma, dove, secolarizzatosi, fu tra i primi sostenitori della riforma scolastica del duca Léon Guillaume Du Tillot. Di grande accrescimento culturale fu il legame con Paolo Maria Paciaudi, figura centrale per la sua formazione antiquaria (Ferrari 2007, 198) e per il successivo approdo milanese al servizio della famiglia Cusani. Morì a Milano il 24 marzo 1816. Per una bibliografia aggiornata si rimanda a Truglia 2018, a cui si aggiungono qui gli ottimi profili tracciati da Arecco 2003, 157-75 e Conte 2017.

parte nell'archivio dell'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere di Milano.[5]

Il proposito dell'erudito, ligure di nascita ma milanese di adozione, non fu mai quello di redigere una storia dell'arte e degli artisti in Lombardia,[6] per quanto nelle sue note manoscritte siano numerose le osservazioni su opere del Tre e del Quattrocento lombardo. Come emerge da una lettera a Pietro Custodi del 30 maggio 1804, Amoretti compulsò con attenzione uno dei testimoni delle *Memorie* di Antonio Francesco Albuzzi per la stesura delle sue *Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Lionardo da Vinci* (1804),[7] mentre già nel 1797, anno della sua nomina a dottore della Biblioteca Ambrosiana, si era dedicato a un progetto parallelo a quello di Albuzzi, se non altro sul fronte metodologico, che intendeva raccogliere materiali intorno a una *Storia delle arti utili in Lombardia*.[8] L'operazione, mai portata a termine, restituiva il generale clima di recupero di stili e tecniche del passato, che nella Milano di fine Settecento aveva trovato sponda nell'iniziativa governativa di Firmian e Kaunitz (Ferri Piccaluga 1991, 218; Bruzzese 2015a). Per la generazione di Amoretti, come per quella appena precedente, queste forme di riappropriazione storiografica si erano tradotte in un'attenzione per la storia «de' bassi secoli», con inevitabili ripercussioni sulla ricostruzione dei fatti artistici locali (Morandotti 2008b, XXXVIII nota 46). La ricognizione di Amoretti, che partiva dai mestieri e dagli statuti di epoca medioevale per arrivare allo sviluppo delle più recenti manifatture,[9] non appariva negli intenti e nel metodo lontana da quella che lui stesso aveva condotto un ventennio prima sul fronte figurativo nella poco fortunata *Guide des étrangers dans Milan avec une carte topographique de cette ville* (1778), in cui a prevalere erano state però le menzioni dei maestri del Cinque e del Seicento lombardo.[10]

5 Il fondo Amoretti si compone di ventotto cartelle, ordinate per materia nel 1848 dall'archivista Pio Zucchetti: G. Montanari, in Salvadori 1986, 163; Truglia 2018, 88 nota 2.

6 Negli stessi anni, sulla scorta degli studi di Antonio Francesco Albuzzi e Venanzio de Pagave, era impegnato su questo fronte Giuseppe Bossi, i cui contatti con Amoretti sono molto più frequenti di quelli rilevati fino a oggi (si veda però Mara 2008, 867). Sul progetto bossiano e i successivi tentativi di redazione di una storia dell'arte in Lombardia: Trento 1999a, 197-200; Battezzati 2013, 21-4; 2014-15; Bruzzese 2015b, XLV-XLVII; Antonelli 2018; Rovetta 2020, 230-5.

7 Parigi, Bibliothèque nationale de France, Italien 1545-1566, *Notizie e documenti per una lunga serie di biografie d'italiani, raccolte dal padre Custodi (a stampa e mss.)*, fasc. 450 (Amoretti, abbate Carlo). Nella lettera Amoretti comunica a Custodi il ritardo con cui saranno pubblicate le *Memorie storiche* «pel quale mi sono pur valso d'alcune notizie trovate ne favoritimi mss. d'Albuzzi, e non ometto di protestartene pubblicamente la mia riconoscenza. Renderolli fra poco con usura, avendo trovato per accidente altre notizie d'artisti nostri». Il ringraziamento non tarderà ad arrivare, poiché proprio nella biografia vinciana, premessa alla ripubblicazione del *Trattato della pittura* per i tipi della Società dei Classici Italiani, Amoretti (1804, 34-5) dichiarò di essersi avvalso di tali manoscritti, ricordandone anche il loro possessore, il «valente raccoglitore degli economisti italiani Pietro Custodi» (sulla menzione a stampa si veda Bruzzese 2015b, XLIII).

8 Un'intera cartella del fondo Amoretti, che prende il nome di *Arti e Industria* (IV), raccoglie numerosi appunti tratti prevalentemente dai codici della Biblioteca Ambrosiana e relativi «alle arti utili presso di noi, delle quali mi propongo di tessere una storia» (Amoretti 1798, 85). L'erudito si servì di questi materiali anche per diversi articoli degli *Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti*, periodico bimestrale da lui guidato con successo per diversi decenni. Nel faldone, che conserva anche uno scarno *Catalogo de' autori che trattarono d'arti ed industria* (Milano, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, d'ora in poi ILASLMi, mss. Amoretti, IV, *Arti e industria*, fasc. 3; cf. anche Morgana 2011, 104), si trovano diverse dissertazioni relative a tecniche e materiali artistici sul modello dell'*Encyclopédie* francese: una particolare attenzione è riservata ai metodi di scrittura in oro e di pittura sui vetri, ma soprattutto alla storia dell'encausto, in quegli anni al centro del dibattito artistico e scientifico grazie ad Agostino Gerli, intervenuto più volte anche sugli *Opuscoli* di Amoretti (Nenci 1995; Conte 2017, 60). Su questi temi è stato presentato da chi scrive un intervento al seminario internazionale di studi *Tradizioni, persistenze e innovazioni nell'artigianato artistico e nella produzione edilizia e architettonica tra Età napoleonica e Restaurazione: Milano nello scenario europeo* (Mendrisio, Accademia di Architettura, 20-1 giugno 2022).

9 Tutt'altro che usuali sono le fonti di cui Amoretti avrebbe voluto servirsi: se ne trovano alcuni estratti tra le carte dell'Istituto Lombardo, ad esempio gli elenchi tratti dai «libri della fabbrica del duomo dal 1387 al 1391» (ILASLMi, mss. Amoretti, IV, *Arti e industria*, fasc. 3a, *Estratti da Manoscritti sui rami Scienze, Arti ed Industria*, cc. 3-8), consultati nei medesimi anni, tra gli altri, dal già ricordato Albuzzi e da Giambattista Biffi per le sue *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi* (Agosti 2015, XVI). Vale la pena evidenziare che, in maniera non dissimile dal progetto amorettiano, anche la successiva *Istoria delle Belle Arti in Lombardia e nei vicini territorj* di Gaetano Cattaneo avrebbe dovuto includere nella sua ricostruzione storiografica l'evoluzione delle arti industriali (Tasso 2016, 162), ponendosi quindi a metà strada tra gli studi di Bossi e quelli di Amoretti.

10 La *Guide*, apparsa anonima e in francese, ebbe nel 1805 una seconda edizione in due volumi dedicata a Napoleone Bonaparte, di molto aggiornata e ampliata rispetto al testo originale (ristampe della prima apparvero nel 1786 e nel 1799). Sul fronte architettonico ne ha condotto un'analisi recente Balestreri 2018.

2 Un erudito tra scienze e lumi

Più noto come agronomo e naturalista, Carlo Amoretti vestì perfettamente gli abiti dello studioso settecentesco, dotato di cultura enciclopedica e sensibilità illuministica. Nel 1779 curò la prima edizione italiana della *Geschichte der Kunst des Alterthums* di Johann Joachim Winckelmann[11] e, come prefetto della Biblioteca Ambrosiana, studiò a lungo la figura di Leonardo da Vinci a partire dalle ricerche del suo predecessore Baldasarre Oltrocchi.[12] Grazie all'«impegno muratoriano» di bibliotecario (Arecco 2003, 164), strinse legami epistolari con le personalità più rilevanti della scena culturale del tempo: Guglielmo Della Valle, Jacopo Morelli, Gian Francesco Galeani Napione e Giuseppe Vernazza, solo per citarne alcuni. Fu però la divulgazione scientifica ad accreditarlo nel panorama erudito, non solo italiano: dopo una prima collaborazione nel 1772 con Giambattista Vasco per la *Gazzetta letteraria* (Arato 1996, 79-86; Facchin 2018, 172), nel 1775 diede avvio insieme all'amico Francesco Soave alla *Scelta di opuscoli interessanti sulle scienze e sulle arti*, una raccolta di scritti prevalentemente scientifici che, perseguendo il «fine civile» della pubblica utilità (Arecco 2003, 159), fece propri gli stimoli della pubblicistica anglosassone e americana in anticipo di qualche decennio sul *Politecnico* di Carlo Cattaneo (Arecco 2003, 158-9).[13] Il fascino che su di lui avevano esercitato le letture giovanili degli enciclopedisti favorì la convinta adesione al riformismo del governo asburgico, che trovò una delle più felici applicazioni nell'istituzione della Società Patriottica (1776): ne fu segretario perpetuo dal 1781 con il sostegno di Firmian e Kaunitz,[14] rappresentando in quegli anni, come ha evidenziato brillantemente Fernando Mazzocca (1981, 71), «la testimonianza più convincente della auspicata riqualificazione del rapporto fra Arti e Scienze». Anche dopo la soppressione della Patriottica con l'arrivo delle truppe d'oltralpe in città (1796), non faticò a trovare spazio sotto la dominazione francese, a cui rivolse tuttavia giudizi spesso salaci per gli eccessi in fatto di spoliazioni artistiche.[15] Nel 1803 fu tra i primi sessanta membri dell'Istituto Nazionale nella classe di economia politica;[16] due anni più tardi, come membro del consiglio delle miniere, fu consultato in merito alla scelta del marmo più adatto per la costruzione del nuovo Arco del Sempione progettato da Luigi Cagnola (cf. Mezzanotte 1959, 517; Mazzocca 1981, 72; Conte 2017, 188 nota 85); ancora, nel 1806, a riprova della totale adesione al nuovo sistema governativo, fu insignito da Napoleone dell'Ordine della Corona di Ferro per i suoi meriti di bibliotecario e archivista.

Nello stesso torno d'anni Amoretti, viaggiatore instancabile, fu tra i protagonisti della letteratura odeporica di primo Ottocento. A partire dal 1794 diede alle stampe ben quattro edizioni del *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*,[17] preceduto nel 1790 dal meno ricordato *Viaggio da Milano a Nizza*, dedicato a Claudia Litta Cusani e contenente la traduzione del *Viaggio da Berlino a Nizza* di Johann Georg Sulzer.[18] Fu questo il frutto editoriale delle sue numerose escursioni lombarde, in cui dimostrò di essere un osservatore attento tanto agli aspetti mineralogici ed etnografici del territorio, quanto ad affreschi, bassorilievi e iscrizioni di chiese e palazzi privati: pagine che riflettono quella «cultura della curiosità» che aveva segnato tutto il corso del XVIII secolo (cf. Pomian 2007). Di queste e molte altre peregrinazioni, condotte prevalentemente nell'Italia Settentrionale, resta traccia anche in dieci diari manoscritti, conserva-

11 Sulla traduzione winckelmanniana si rimanda ai numerosi contributi di Stefano Ferrari (da ultimo Ferrari 2017), oltre alle due ricche miscellanee celebrative dei 250 anni dalla morte dello studioso di Stendal: Balestreri, Facchin 2018; Agazzi, Slavazzi 2019.

12 Oltre alle citate *Memorie storiche* del 1804, Amoretti nel 1784 aveva già corredato di un *Ragionamento* i *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*, con in aggiunta una *Spiegazione delle Tavole* (cf. Mara 2017). La biografia vinciana redatta da Amoretti rappresentò una tappa fondamentale per la riscoperta sette-ottocentesca dell'artista, padre putativo della tradizione figurativa in Lombardia e discrimine a lungo imprescindibile per la costruzione di una storia dell'arte locale (Trento 1999b; Rovetta 2004, XIX).

13 Dal 1778 la raccolta cambiò nome in *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti* sino al 1803. Gli ultimi due volumi, usciti come *Nuova scelta di opuscoli interessanti sulle scienze e sulle arti*, furono pubblicati nel 1804 e nel 1807 dal solo Amoretti.

14 ASMi, *Autografi*, cartella 163, lettera di Kaunitz a Firmian del 7 agosto 1789; ASMi, *Autografi*, cartella 163, lettera di Firmian a Kaunitz del 3 ottobre 1780 (cf. Conte 2017, 191).

15 Sul rapporto controverso tra Amoretti e il governo francese a Milano si rimanda a Truglia, in corso di stampa.

16 ILASLMi, Archivio Storico, Bb. 1, *Verbali delle sedute del 1803*, fasc. 3, seduta del 30 maggio 1803.

17 A queste se ne aggiunsero due postume, di cui l'ultima curata dall'epigrafista Giovanni Labus (1824) che premise un fondamentale medaglione biografico dell'erudito; si rimanda a Clerici 1999, 48-56.

18 Cf. Agazzi 2019. Traduzioni dall'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Sulzer apparvero nei medesimi anni sugli *Opuscoli* di Amoretti (Cantarutti 2015, 219, 226-7; Facchin 2018, 174).

ti sempre all'Istituto Lombardo:[19] fasci di appunti che via via si stanno imponendo come una miniera di informazioni preziose «non solo alla ricerca delle 'arti utili'», che prima o poi varrà la pena rileggere in un più vasto repertorio di scritti d'arte del secondo Settecento (Agosti 2018, 33).

3 Prime tracce di 'primitivi' nei diari di Carlo Amoretti

3.1 Tommaso degli Obizzi, Stefano Borgia, Séroux d'Agincourt

Amoretti trascorse tutta la vita in viaggio: «Tardo un poco a rispondere alla cara v[ost]ra; ma voi sapete che amo far vita vagabonda», scrive a Vincenzo Malacarne da Milano in una lettera del 13 maggio 1806.[20] Furono i numerosi incarichi istituzionali a tenerlo lontano da casa, impegnato nella ricerca di nuovi macchinari e nuove realtà industriali da importare in Lombardia. Allo stesso tempo i viaggi rappresentarono l'occasione per incontrare molti dei suoi corrispondenti: si trova a conversare di attualità politica nei caffè o nei palchetti dei teatri con esponenti della nobiltà; a incontrare librai ed editori con cui scambia stampe e volumi per conto della Biblioteca Ambrosiana; a intrattenere – non senza qualche imbarazzo – gli ospiti di salotti eruditi con esperimenti rabdomantici, vera e propria ossessione che lo vedrà impegnato anche editorialmente fino agli ultimi anni (De Frenza 2005, 1-20). I diari dell'Istituto Lombardo, redatti in forma epistolare, rappresentano una testimonianza importante delle continue peregrinazioni condotte dal poligrafo tra il 1775 e il 1815: le mete più frequenti furono la Lombardia, dove ripercorse innumerevoli volte l'itinerario dei laghi; il Piemonte e la Liguria, in particolar modo Oneglia negli anni delle iniziative politiche di Filippo Buonarroti; e ancora il Veneto, dove poté contare sull'amicizia di Alberto Fortis (1741-1803), naturalista e intellettuale padovano, che lo introdusse nei cenacoli di importanti antiquari e collezionisti. Poté così visitare la dimora veneziana di Isabella Teotochi Albrizzi, dove fu tra i primi nel 1812 a celebrare la «testa bellissima d'Elena» donatale solo pochi mesi prima da Canova,[21] e quella a Battaglia Terme, nel padovano, di Tommaso degli Obizzi, «filosofo un po' cinico», il quale «sebbene non abbia avuta alcuna educazione pur ha tanto genio, e gusto, che ha radunate nel suo palazzo le cose più pregevoli in ogni genere», per quanto «a vero dire non ha molto speso in quadri».[22] Affermazione di un certo interesse se si pensa alla rilevanza dei 'fondi oro' nelle raccolte – e nei *desiderata* – del marchese.[23]

Scorrendo velocemente l'elenco dei suoi corrispondenti[24] e i nomi che compaiono tra le righe dei taccuini si comprende meglio la generale attenzione che Amoretti riservò a forme artistiche molto eterogenee tra loro, considerate per la loro testimonianza storica più che per il loro valore estetico: epigrafi (di cui traccia talvolta rapidi schizzi), *naturalia*, monete, sculture antiche, dittici eburnei, fino alle prove – soprattutto ad af-

[19] Non essendo possibile soffermarsi qui su ragioni e mete dei viaggi si rimanda a Truglia 2018, 75-8 (con bibliografia). Rispetto a quanto riportato dalla letteratura precedente – compreso da chi scrive –, è bene segnalare (come fa Conte 2017, 190) che questi manoscritti non giunsero all'Istituto Lombardo per volere testamentario dell'erudito, ma come dono di Paolo Brambilla (1762-*ante* 1853), professore di matematica al Ginnasio di Brera e socio dell'Istituto, che riuscì a sottrarli all'editore Giovanni Silvestri (1779-1858) poco dopo la morte di Amoretti (ILASLMi, *Archivio storico*, Bb. 2, *Adunanze 1815-1816*, III, f. 13). Silvestri entrò comunque in possesso della sua biblioteca privata, oggi sfortunatamente dispersa e, al momento, irreperibile (Milano, Biblioteca Ambrosiana, d'ora in poi BAMi, C322/1inf., c. 8, Luigi Grammatica, *Brevi biografie di Dottori e Prefetti succedutisi alla Ambrosiana*, 2, *Scheda su Carlo Amoretti*).

[20] Torino, Accademia delle Scienze di Torino, segn. 19464, *Lettera di Carlo Amoretti a Vincenzo Malacarne*, 13 maggio 1806.

[21] ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 19, *I miei viaggi*, VIII, *Viaggio a Chioggia* (1812), c. 327. Il riferimento è naturalmente alla *Elena*, oggi in collezione privata, donata da Antonio Canova alla Teotochi Albrizzi in segno di riconoscenza per la pubblicazione delle *Opere di scultura di plastica di Antonio Canova*, edite a Firenze nel 1809 (E. Catra, in Cucciniello, Zatti 2019, 139 cat. 2.2; G. Truglia, in Cucciniello, Zatti 2019, 144-5 cat. 2.6).

[22] ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, V, *Viaggio a Galzignano, Romagna e Vicentino* (1792), cc. 194-5. Su Obizzi collezionista e le raccolte del Catajo: Previtali [1964] 1989, 244; Pomian 1986 [2007], 279-81; Fantelli 1990; Corradini 2007; G. Tormen, in Tartuferi, Tormen 2014, 329-33.

[23] Per quanto sia difficile stabilire se Amoretti faccia riferimento al valore con cui queste opere circolavano sul mercato o esprima solamente un giudizio di gusto, vale la pena ricordare che nel catalogo di un'altra importante collezione coeva, quella di Stefano Borgia – di cui si dirà a breve –, redatto dopo la morte del cardinale (1806), il «Museo Sacro» (composto dalle antichità cristiane: tavole e crocifissi dipinti, smalti, avori) fu valutato come la seconda classe in ordine di prezzo (3.457 scudi) dopo quella dei monumenti egizi (7.534 scudi; cf. Pomian 2001, 22; Leone de Castris 2001, 186).

[24] Un primo inventario è stato tracciato da Arato 1987, 213-16.

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 29-52

fresco – dei maestri del Tre e del Quattrocento. Per sua stessa ammissione, Amoretti non fu in alcun modo un conoscitore: lo confessa al principio di un viaggio a Udine del 1790, in cui afferma in maniera perentoria che «poiché io più delle arti utili curavami che delle arti belle, cercai notizie sulle manifatture».[25] Allo stesso tempo, le sue pagine, dall'indiscutibile valore documentario, sono da collocare nelle maglie di quella storiografia che tra Sette e Ottocento fece propri «metodi e modelli delle Scienze naturali» (Rossi Pinelli 2002a) a partire dall'esigenza classificatoria e dall'attenzione per le specificità territoriali (Pomian 1986 [2007], 281-4). In questo senso è possibile leggere, ad esempio, la stima che nutrì per Stefano Borgia, figura cruciale dell'antiquaria tardo settecentesca, da lui apprezzato come «letterato» («il più cortese [...] ch'io conosca»)[26] e collezionista («V'ha di belle cose asiatiche e indiane, e americane poiché nessuno più di lui avea lumi e gusto, e dirò anche mezzi allorché era segretario di propaganda»).[27] Non avendo avuto modo di conoscerlo durante la visita al museo veliterno del 1802, in cui fu il fratello Giovanni Paolo a mostrargli «lavori egizj della più alta antichità, idoli, medaglie, utensilj, statue greche, etrusche, egizie, romane, e barbare», Amoretti tornò a incontrarlo poche settimane dopo nella sua biblioteca romana di palazzo Altemps. Qui il cardinale fu lieto di mostrargli numerose carte geografiche del XV e del XVI secolo, preziose per gli studi sui viaggi di esplorazione cinquecenteschi che Amoretti stava conducendo nei medesimi anni a partire da alcuni codici da lui rinvenuti in Ambrosiana. Oltre a un pezzo di antimonio proveniente dalla sua raccolta geologica,[28] Borgia donò all'erudito una

> copia del planisfero terrestre in bronzo unico conosciuto, e posseduto da lui, che l'ha fatto incidere della stessa grandezza. Questo planisfero fatto a lavoro di niello è sicuramente del secolo XV, poiché vi si parla della battaglia di Baiazer a principio del secolo, e non vi si parla dell'America scoperta alla fine.[29]

Tra i fondi della Biblioteca Ambrosiana, inoltre, si conservano sotto il nome di *Miscellanea Borgiana* nove tomi a tema antiquario provenienti proprio dalle collezioni del cardinale, donati ad Amoretti nel corso del medesimo soggiorno romano.[30] A testimonianza di un stima che doveva essere ricambiata, anche nella biblioteca di Borgia erano presenti due titoli del poligrafo onegliese, frutto probabilmente di uno scambio: il *Primo viaggio intorno al globo terracqueo* di Antonio Pigafetta, pubblicato nel 1800 per i tipi di Giuseppe Galeazzi, e la seconda edizione del *Viaggio da Milano ai tre laghi* del 1801, più ricca di informazioni antiquarie rispetto alla *princeps* del 1794 (Granata, Lanfranchi 2008, 208 nr. 328, 343 nr. 1413).[31]

Per concludere questa rapida carrellata vale la pena menzionare l'incontro con un'altra personalità nodale per la riscoperta critica dell'arte del Medioevo, Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, a cui Amoretti fece visita sempre nel 1802, subito dopo essere stato accolto nello studio della pittrice sviz-

25 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, V, *Viaggio nel Friuli* (1790), c. 31. Ancora in una lettera agli editori fiorentini Molini e Landi del 21 marzo 1810, Amoretti lamenta l'invio «per conto del sig. Prof Rosini» delle «Opere di Canova» e delle «Lettere pittoriche», desiderando al contrario «libri del mio mestiere; ed io non sono né pittore né scultore» (Biblioteca Apostolica Vaticana, d'ora in poi BAV, *Patetta. Autografi e documenti*, 13).

26 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, VI, *Viaggio da Milano a Roma e Napoli e ritorno* (1801-02), c. 197.

27 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, VI, *Viaggio da Milano a Roma e Napoli e ritorno* (1801-02), c. 132. Su Stefano Borgia collezionista: Previtali [1964] 1989, 236-7; Langella, Mammucari 1995; Nocca 2001; Gauna 2003, 23-46; M. Santicchia, in Tartuferi, Tormen 2014, 147-50.

28 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, VI, *Viaggio da Milano a Roma e Napoli e ritorno* (1801-02), c. 176.

29 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, VI, *Viaggio da Milano a Roma e Napoli e ritorno* (1801-02), c. 200. Il puntuale riferimento è all'*Ecumene circolare*, meglio noto come *Mappamondo Borgiano* o *Tavola di Velletri*, oggi alla BAV (inv. Borgiano XVI): S. Conti, in Germano, Nocca 2001, 296-8 cat. ST.77; Palagiano 2001; Scafi 2007, 173-7. Un'incisione all'acquaforte e bulino raffigurante il planisfero fu stampata nel 1797 dal nipote del cardinale, Camillo **[fig. 2]**.

30 BAMi, *Miscellanea Borgiana*, 1-9. La nota di possesso di questi volumi recita: «Miscellanea Borgiana ubi novem opuscola ad Velitrense Museum cardinalis Stephani Borgiae spectantia, ab eodem em.o card. Bibliothecae Ambrosianae dono data anno 1802, dum Carolus Amoretti Bibliothecae Amb. doctor Romae esset». L'elenco completo si può leggere all'indirizzo: `https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:875997`.

31 Alla BAV (Borg. Lat. 793, c. 11) si conserva una lettera di Carlo Amoretti a Stefano Borgia del 13 maggio 1802, in cui, oltre a ringraziarlo della stima espressa durante il loro incontro, annuncia l'invio di alcuni volumi: «Nel pacco troverà il Viaggio Ms. del Convesso Teresiano, di cui le parlai, il Tomo IV della seconda edizione delle antichità d'Italia del fu Co: Carli, e un'opericciuola d'una mia cugina, che può forse aver luogo nella scelta sua biblioteca, se non pel merito intrinseco, almeno per essere opera d'una fanciulla. Vi troverà pure la copia esatta di quelli articoli di Pigafetta, che un giusto riguardo non m'ha permesso di pubblicare senza un velo». La cugina di Amoretti è Maria Pellegrina, prima donna laureata in Giurisprudenza all'Università di Pavia nel 1777 e terza laureata in Europa, di cui Carlo pubblicò il *De Jure dotium apud Romanos* a seguito della prematura scomparsa della donna (cf. Truglia 2019, 254-5).

Figura 2 *Mappamondo borgiano*. 1430 circa. Rame niellato. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Borgiano XVI). Riprodotto nell'incisione *Apographon descriptionis orbis terrae* fatta eseguire da Camillo Borgia nel 1797. Padova, Università degli Studi. © Biblioteca di Geografia – Università di Padova (https://phaidra.cab.unipd.it/o:330988)

e-ISSN 2280-8841

zera Angelika Kauffmann, tandem di goethiana memoria (Miarelli Mariani 2001, 123):

> Dal Sig. Cav. D'Agincourt (che fe' mettere il busto di Poussin al Panteon) ebbi delle importanti notizie sulla storia delle Belle Arti ch'egli vuol pubblicare. Ha già fatte incidere 300 gran tavole in foglio per dare un saggio delle diverse maniere dai tempi vetustissimi sino al rinascimento delle belle arti; e in alcune tavole fa vedere il rapporto de' diversi secoli. M'ha mostrati de' bei pezzi specialmente d'antico niello a più colori: il verde e 'l bleu son conservati, e sembrano e probabilmente sono smalto. Per le pitture de' bassi tempi molto ha tratto da codici. Ha pure delle belle pitture trovate nelle catacombe.[32]

Amoretti, come molti degli intellettuali che in quegli anni fecero visita alla casa romana di Séroux d'Agincourt (Miarelli Mariani 2001, 123; 2005a, 116-17), apprese con anticipo l'intenzione di proseguire l'opera di Winckelmann con una storia dell'arte «della decadenza», l'*Histoire de l'Art par les Monumens*, corredata da trecentoventicinque tavole incise (Borea 1993, 61) e pubblicata solo diversi anni dopo, tra il 1810 e il 1823 (Miarelli Mariani 2002; 2005b). Colpisce il riferimento alle stampe di traduzione, ma anche il giudizio positivo sulle opere «de' bassi tempi»: gli smalti medievali[33] e le pitture che lo studioso francese aveva reperito nel corso delle sue spregiudicate escursioni nelle catacombe romane (Haskell 1997, 171; Miarelli Mariani 2013). In poche righe Amoretti restituisce efficacemente il metodo di lavoro e la fisionomia di Séroux d'Agincourt studioso e collezionista, con cui condivideva anche la passione per i codici miniati, da entrambi ammirati nelle biblioteche di tutta Europa (Ivanoff 1970, 282; Moretti 2019).

3.2 Un'introduzione lombarda

Si è visto fin qui come dalle pagine odeporiche di Amoretti emerga un'erudizione per nulla scontata, ancor più consapevole – in fatto di 'primitivi' e bassi tempi – se il campo di indagine si restringe al contesto lombardo.[34] Nei diari, come nel *Viaggio da Milano ai tre laghi*, rispetto alle puntuali descrizioni naturalistiche, gli incisi figurativi risultano talvolta sommari e non privi di una certa ingenuità. Pur in assenza di rimandi mirati ad artisti, l'erudito si trova ad annotare iscrizioni, oggi irrimediabilmente perdute, in grado di restituire nomi la cui fisionomia figurativa resta ancora da scrivere. È il caso di «un fresco non dispregievole»[35] sul portico esterno dell'abbazia benedettina di San Donato a Sesto Calende, raffigurante una *Madonna con il Bambino e San Rocco* **[fig. 3]**, visto a più riprese durante alcuni viaggi nel Verbano del 1787:

> Nous allonnes á Sesto Kalende, oú en attendant le diner visitâmes l'ancienn'église monastique, & n'y vîmes qu'un vestibule du moyen âge, & sur la porte une peinture de S. Roc & Notre Dame, très bien conservée, quoique datée = Bernardinus Molina filius MCCCCXXXXI.[36]

La pittura, strappata nel corso del secolo scorso e trasferita su tela, si trova oggi lungo la navata sinistra in stato di forte sofferenza. Nulla si conosce di Bernardino Molina, un assoluto carneade della pittura lombarda del Quattrocento: fu ricordato per la prima volta da Amoretti e da lui segnalato a Giuseppe Bossi, che alcuni anni dopo ne fece un'altrettanto rapida menzione a stampa nel *Cenacolo* del 1810.[37] Al netto delle incertezze, il dato più interessante è rappresentato dalla datazione, 1441, che aiuta a circoscrivere soprattutto il grup-

32 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, VI, *Viaggio da Milano a Roma e Napoli e ritorno* (1801-02), c. 183.

33 Da notare l'insistenza sulla tecnica del niello, come nel passo borgiano, questa volta però in riferimento a *cloisonné* o *champlevé*. Per la fortuna storiografica del niello in Lombardia: Aldovini 2021.

34 Rapidi spunti già in Truglia 2019, 268.

35 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, IV, *Del Verbano* (1787), c. 96.

36 ILASLMi, mss. Amoretti, XXIV, *Viaggi letterario-scientifici*, fasc. 10, *Viaggio a Mergozzio* (1787), c. 1*r*.

37 Fu Amoretti a segnalare a Bossi la *Cena* di Giovanni Battista Tarilli, derivazione del 1581 dal prototipo vinciano, posta lungo la navata destra dell'abbazia di Sesto Calende. Lo ricorda lo stesso Bossi in una nota milanese dei suoi diari datata 14 gennaio 1809 (Nenci 2004, 21). L'anno successivo nel *Cenacolo*, oltre a definire l'opera di Tarilli «meschina copia», il segretario braidense fece menzione di altre pitture del complesso, tra cui «un'antica tavola a scompartimenti in fondo oro, non senza merito per l'età sua», di cui nulla si conosce, ma soprattutto «sopra la porta della chiesa esternamente» la «Vergine con putto» e il «san Rocco, opera assai antica della quale è autore un Bernardino Molina» (Bossi 1810, 152-3), senza però indicarne la datazione e senza motivare la sua attribuzione.

e-ISSN 2280-8841

Figura 3 Bernardino Molina (?), *Madonna con il Bambino e San Rocco*. 1441 (?). Affresco trasportato su tela. Sesto Calende, Abbazia di San Donato. © Giovanni Truglia

Figura 4 *Madonna con il Bambino e San Rocco* sulla facciata dell'abbazia di San Donato a Sesto Calende in una fotografia di primo Novecento. Da Tamborini 1964, 197

po della *Madonna con il Bambino*,[38] legato a un impianto compositivo severo, di stampo micheliniano e riconducibile a un'iconografia devozionale di ampia diffusione per tutto il XV secolo tra Lombardia e Piemonte.[39] Agli occhi di Amoretti la lettura di affreschi quattrocenteschi rimane inevitabilmente fedele ai preconcetti – e agli errori – della sua epoca, restituendo un certo modo di leggere l'arte prima di Leonardo (o per lo meno creduta tale) tra XVIII e XIX secolo: «Fra le antiche pitture una ne vidi colla data 1421 ed assai bella per quell'epoca» scrive ad esempio in riferimento al *Sant'Antonio abate* della basilica di San Giulio sull'omonima isola del lago d'Orta, in realtà opera cinquecentesca riferita all'ambito dei Cagnola **[fig. 5]**.[40]

Ancor più emblematico è un altro passo tratto da un'escursione dell'agosto 1785 nei contorni di Urio, nel Comasco, in cui lo sguardo del poligrafo si rivolse in più di un'occasione a pitture tre e quattrocentesche.[41] Giunto a Menaggio, sulle sponde del Lario, registra un «Calvario» sulla facciata esterna della chiesa di Santa Marta, po-

38 In una fotografia di inizio Novecento pubblicata da Cesare Tamborini (1964, 197), di più facile lettura rispetto al disastroso stato conservativo attuale, il *San Rocco* appare più tardo di qualche decennio, forse per effetto di ridipinture successive **[fig. 4]**.

39 Cf. Bisogni 2006, 38-40. Da non sottovalutare è anche la possibile influenza della corte viscontea e del suo portato artistico sulle botteghe attive a Sesto Calende, tenendo a mente che fino ai primi decenni del XVI secolo l'abbazia di San Donato si trovava sotto la giurisdizione della Diocesi di Pavia (Agosti 2010, 239). Suggestiva inoltre – come mi fa notare Giovanni Agosti – è l'assonanza onomastica tra il «Molina» citato da Amoretti, di cui non vi è traccia neppure nei repertori di Rodolfo Maiocchi (cf. Albertario 2004-05), e Molinari (o de Mulinari), il cognome di Michelino da Besozzo. Secondo Guglielmetti Villa (1964, 63) l'intero affresco è da avvicinare alle pitture della cappella absidale di sinistra, dedicata a San Giovanni Battista e databile sul finire del XV secolo, ipotesi che, anche da un confronto stilistico, risulta difficile da accogliere.

40 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, III, *Sugli Appennini* (1806), c. 357. L'iscrizione con la data, posta nell'inquadratura superiore dell'affresco, è stata letta erroneamente (come da Amoretti) sino al secolo scorso (cf. Canestro Chiovenda 1963, 38-9 e Di Giovanni Madruzza 1977, 88-9), mentre è ormai comunemente accettata la lettura «1521»: per Venturoli (2000, 159) il *Sant'Antonio*, che si trova sul terzo pilastro della navata sinistra della chiesa, è da riferire alla mano di Sperindio Cagnola, attivo nei medesimi anni nella decorazione della seconda campata della navatella sud, ma più di recente si è fatta strada l'ipotesi che a intervenire siano stati – come è più probabile – suoi collaboratori (Caldano 2012, 68).

41 Parte delle lettere lariane sono state pubblicate da Zanetti 1966.

Figura 5
Sperindio Cagnola (o collaboratori), *Sant'Antonio abate*. 1521. Affresco. Orta San Giulio, San Giulio
© Compagnia di San Paolo, Remigio Bassano

sto appena sopra la celebre iscrizione di Lucio Minicio Exorato (*CIL*, V, 5239) [fig. 6].[42] Nella parte inferiore dell'affresco, oggi non più visibile, scorge a fatica anche «una lunga leggenda in carattere semigotico rosso, la quale dal poco che ne ho potuto leggere fa menzione di Papa Vittore (che forse le concedé qualche privilegio) colla data 1331».[43] Questa pittura insieme a quelle della poco distante parrocchiale di origine romanica consacrata a Santo Stefano (anch'esse perdute) rappresentavano per Amoretti una valida testimonianza dello stile lombardo delle origini, poiché «possono dar de' lumi per la storia delle arti, e dimostrare che ai tempi di Cimabue non era sì barbara in Lombardia, quanto Vasari lo vuole far credere, l'arte della pittura».[44]

Nei taccuini lombardi, che in alcuni casi fungono da testo preparatorio per il *Viaggio da Milano ai tre laghi*, Amoretti dimostra di saper dedurre – non sempre con buona approssimazione – la cronologia di affreschi e rilievi a partire dall'abbigliamento dei personaggi effigiati o dai caratteri di cartigli ed epigrafi, proponendo inoltre confronti azzardati tra pitture medievali e curiosi repertori d'antichità.[45] Ne è dimostrazione la visita alla chiesa di Sant'Andrea a Brunate, nel corso del medesimo viaggio del 1785, dove l'erudito rimase affascinato dagli «strani miracoli d'una Beata Guglielmina, sorella d'un re d'Inghilterra, che fuggì di casa, e colassù pervenne raminga, e morì» (Amoretti 1806, 222).[46] La sua attenzione è attratta soprattutto da un affresco posto «sul muro maestro»,

42 Tracce di colore si intravedono nelle sagome di alcune aureole sovrapposte alla facciata, appena sopra la citata iscrizione, riferibili probabilmente ad antiche figure di santi, oggi scomparse.

43 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, IV, *Contorni d'Urio e della Pliniana* (1785), c. 59.

44 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, IV, *Contorni d'Urio e della Pliniana* (1785), c. 58.

45 Questi confronti non erano insoliti nella storiografia artistica tra Sette e Ottocento: Ivanoff 1954; Previtali [1964] 1989, 170; Rosenblum 1984, 179.

46 Nel medesimo passo del *Viaggio* Amoretti mette intelligentemente in guardia il lettore: «Non confondasi però questa con la famosa Guglielmina di regia stirpe Boema, la quale, alla stess'epoca, di nuovi riti e di nuovi dommi, ma non d'infami sozzure, come alcuni scrissero, era maestra in Milano» (cf. anche Porlezza 1896, 65-8). Amoretti proprio all'enigmatica figura della Guglielma di Milano, morta tra il 1281 e il 1282 in odor di santità e condannata come eretica *post mortem*, aveva dedicato diversi studi partendo dalle carte processuali del 1300 conservate in Ambrosiana (BAMi, A. 227 inf.); nel 1812 si recò a visitare la sua tomba nel cimitero di Chiaravalle insieme a Giuseppe Bossi, tracciando uno schizzo della pittura due-trecentesca che decorava la parete di fondo, ormai consunta dal tempo. Queste ricerche, confluite in uno dei faldoni dell'Istituto Lombardo (ILASLMi, mss. Amoretti, VIII,

e-ISSN 2280-8841

Figura 6 Facciata esterna della chiesa di Santa Marta a Menaggio con l'iscrizione di Lucio Minicio Exorato. © Giovanni Truglia

e-ISSN 2280-8841

Figura 7 *Santa Guglielma di Brunate con Maddalena Albrici e un devoto*. XV secolo. Affresco staccato. Brunate, Sant'Andrea. © Stefania Pandakovic

Figura 8 Maestro di Castel San Pietro, *Maiestas Domini con Evangelisti*. 1343-45. Affresco. Castel San Pietro, San Pietro, catino absidale (particolare). © Renzo Dionigi

ora visibile sulla parete sinistra della navata, liquidato nel *Viaggio* come una «vecchia rappezzata immagine», ma descritto più accuratamente nel diario IV dell'Istituto Lombardo **[fig. 7]**:

> Santa Guglielma è vestita come le nostre matrone del XV secolo con anelli all'indice e al medio. Le figure in ginocchio sono state rifatte da poco in qua. V'erano quattro righe di scrittura sì cancellate e corrose furono dal tempo che appena nella prima lessi *regis* e nell'ultima *regret*. Il carattere è semi gotico o monastico, quale appunto usavasi sul finire del secolo mentovato.[47]

Non chiare sono le vicende dell'affresco, che ha goduto in passato di un'improbabile attribuzione ad Andrea de Passeris, pittore originario di Torno, secondo alcune fonti sette-ottocentesche attivo a Brunate nell'ultimo decennio del XV secolo:[48] per indagare la paternità del dipinto bisognerà pen-

Cronache, f.1, *Processo e Memorie risguardanti la boema S.ta Guglielmina*), furono presentate parzialmente l'11 giugno 1812 durante una seduta dell'Istituto Nazionale (Pepe 2005, 207; la relazione autografa si conserva in BAV, *Patetta. Autografi e documenti*, 13). Le vicende della beata brunatese, venerata anche a Morbegno, si perdono invece nella leggenda e non appaiono univoche: secondo la versione secentesca di padre Andrea Ferrari (1642), Guglielma, vissuta nel VIII secolo (e non nel XIII), era figlia del re d'Inghilterra e moglie del sovrano d'Ungheria. Sulle diverse tradizioni manoscritte relative alla leggenda guglielmita: Pandakovic 2005-06 e Kovács 2009. Sulla Guglielma di Milano, da ultimo Bendetti 2018 con rimandi alla confusione con la 'beata' di Brunate.

47 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, IV, *Contorni d'Urio e della Pliniana* (1785), c. 66.

48 Sull'affresco: Pandakovic 2005-06; Pandakovic, Ratti 2010, 25-7; Newman 2005; Kovács 2009, 36-7. Sono per lo più le fonti ottocentesche a tramandare un intervento brunatese del pittore di Torno, identificato talvolta nell'affresco guglielmita, altre in generiche pitture per il convento adiacente alla chiesa, oggi perduto. Si fa menzione del dipinto nella descrizione della chiesa redatta da don Pietro Monti in una lettera a Michele Caffi (1842, 110-11), in cui l'affresco – senza l'indicazione dell'autore – è datato «1450 o circa»; è qui suggerita l'appartenenza a un ciclo più ampio raffigurante «i fatti di Guglielmina» e «fatto coprire di smalto» un secolo prima. Un'informazione affidabile se si pensa che la cornice marmorea entro cui si conserva tuttora l'affresco fu realizzata da Antonio Monzini nel 1745, come conferma l'atto di pagamento conservato nell'archivio parrocchiale di Sant'Andrea (Giussani 1909, 22). Santo Monti (1892-98, 1: 150-1 nota 1), annotando gli atti pastorali di fine Cinquecento del vescovo Feliciano Ninguarda, parla di «un'immagine a fresco del 1496, che si deve ad Andrea Passeri di Torno, deturpata però da un poco pratico restauratore», definito qualche anno più tardi dallo stesso Monti (1902, 297) «un imbratta-pareti» (in questa direzione Thieme, Becker 1932, 283 in cui l'affresco è definito «übermalt», ridipinto); di lì a poco Malaguzzi Valeri (1904, 353) menziona, come opera di

Figura 9 Maestro di Castel San Pietro, *San Marco*. 1343-45. Affresco. Castel San Pietro, San Pietro, catino absidale (particolare). © Renzo Dionigi

sare a un artista provinciale della metà del secolo, vicino al linearismo gotico-cortese di derivazione ancora una volta micheliniana. Irrisolta è anche l'iconografia del dipinto, vista l'impossibilità di circoscrivere l'identità dei due personaggi genuflessi, secondo Amoretti ridipinti da non molti anni.[49] Sempre a Brunate, accompagnato dal curato di Sant'Andrea, l'erudito ha modo di ammirare «i fregi che ornavano gli stipiti delle porte delle celle del convento», ormai perduti, di fronte ai quali si chiede:

> Non son essi d'un ottimo gusto d'ornato? Que' vasi incisi a pittura monocroma, se pittura può chiamarsi, su gli archi delle porte non son essi del più bel disegno greco o etrusco?[50]

Se il rapido accenno di Amoretti permette innanzitutto di rilevare la presenza di decorazioni nel convento (su cui è difficile esprimersi in assenza di ulteriori dettagli), particolarmente suggestivo è l'accostamento degli ornati tre o, più probabilmente, quattrocenteschi agli stilemi arcaici, riflesso del crescente gusto per l''etruscheria', che

De Passeris «certi dipinti nella chiesa di Brunate sopra Como ma sciupati da restauri». Antonio Giussani (1909, 21-5) tenta di dimostrare l'errata attribuzione di «qualche storico comasco» (Porlezza 1896, 81; Pozzoni 1900, 63) «perché – a suo dire – il dipinto, pur non mancando di pregio, appare opera di un allievo e non già di un maestro». La letteratura più recente, sulla scorta dei testi citati, ha fatto rapida menzione di un passaggio a Brunate di De Passeris che resta tuttora da chiarire: Ghielmetti 1967, 77; Coppa 1985, 112; M. Chirico De Biasi, in Zeri 1987, 2: 615; Buraggi 1993, 451; A. Di Lorenzo, in Gregori 1994, 279; Battaglia 1995, 96-7; E.B., in Gregori 1995b, 232-3; Orsenigo 1997, 343; A. De Marchi, in Bentini et al. 2004, 298-300 cat. 124.

49 Una fotografia di fine Ottocento pubblicata da Porlezza (1894, 37) mostra la monaca inginocchiata con le mani giunte al petto, anziché in preghiera, e uno scollo della veste, oggi assente. Tali interventi, che non è escluso possano essere quelli indicati da Amoretti, sono stati eliminati durante i lavori di restauro del 1905 (Pandakovic 2005-06, 45). Se pochi dubbi vi sono sulla figura di Guglielma (a eccezione di Pozzoni 1900, 63), è plausibile che la figura femminile, in abiti monacali, ritragga Maddalena Albrici (1400 circa-1465), illustre badessa del convento di Sant'Andrea e artefice del suo ampliamento alla metà del Quattrocento grazie al supporto politico ed economico di Bianca Maria Visconti (Newman 2005, 30-1); di lei ha scritto una vita Girolamo Borsieri nel 1624. Per quella maschile non vi sono certezze, né appigli documentari: l'intento ritrattistico del volto sembra rimandare a un ignoto committente o un «donatore» (Giussani 1909, 21; Pandakovic 2005-06, 71).

50 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, IV, *Contorni d'Urio e della Pliniana* (1785), c. 64.

Figura 10 Maestro di Castel San Pietro, *San Luca*. 1343-45. Affresco. Castel San Pietro, San Pietro, catino absidale (particolare). © Renzo Dionigi

molto doveva ai testi di Dempster, Lanzi, Lastri e Piranesi,[51] probabilmente consultati da Amoretti per la traduzione winckelmanniana. Difficile stabilire di quali riferimenti si componesse il suo immaginario, a cui è possibile pensare come un *patchwork* antiquario stimolato dalla crescente circolazione dei repertori illustrati d'antichità (cf. Mazzocca 1989). Un accostamento simile ritornerà qualche anno più tardi, nel 1791, in riferimento alle deteriorate pitture della chiesa 'rossa' di San Pietro a Castel San Pietro **[fig. 8]**, nel baliaggio di Balerna, avvicinate questa volta ai profili dell'arte egizia:[52]

> La chiesa è rovinosa. V'ha delle antiche pitture, fra le quali osservai gli evangelisti dipinti non col loro simbolo vicino, ma colla faccia degli animali stessi, sicché San Marco avea faccia da leone, San Luca di bue **[figg. 9-10]**; onde pareano pitture egizie.[53]

51 Sulla riscoperta settecentesca degli etruschi: Previtali [1964] 1989, 136-40; Cristofani 1983, 89-176; *Bibliotheca* 1985; Borsi 1985, 59-60, 74-5; Morolli 1985, 163-91; Morigi Govi 1992, 300-2. Grazie al fondamentale contributo di Angelo Fumagalli (1728-1804), la traduzione milanese della *Geschichte* di Winckelmann era stata arricchita di numerose tavole illustrate, che passarono dalle ventuno della *princeps* alle quarantasei dell'edizione curata da Amoretti (cf. Panza 2019), di cui molte raffiguranti monumenti della cultura orientale (P. Panza, in Orsenigo 2015, 44 cat. 48). Nei ricordi dell'erudito dovevano trovare posto anche le tavole dei grandi repertori illustrati a lui coevi, tra cui le reinterpretazioni antiquarie di Adam e Chambers, che ebbe sicuramente modo di consultare nella biblioteca firmiana (*Historia* 1783, 148-75; Scotti 1984, 284; Mazzocca 2001, 38-9), frequentata con Francesco Soave nei primi anni milanesi (Cantarutti 2015, 217).

52 A Milano fin dall'età asburgica numerosi testi eruditi e resoconti di viaggio dedicati all'Egitto confluirono nelle raccolte della Biblioteca Braidense, influenzando non poco il sistema delle arti, dalla didattica all'applicazione di motivi decorativi nei principali cantieri della città (Panza 2015a; 2015b); nella successiva stagione politica, su impulso delle campagne napoleoniche di primo Ottocento, la cosiddetta egittomania (cf. Humbert, Pantazzi, Ziegler 1994) vide un'ulteriore fioritura sul fronte collezionistico, come dimostra, tra le altre, la raccolta di antichità di Giuseppe Bossi (Ceruti 2015; Mara 2019), ben conosciuta da Amoretti.

53 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 18, *I miei viaggi*, IV, *Viaggio da Balerna a Brincio* (1791), c. 138. Già le visite pastorali sei e settecentesche evidenziano il cattivo stato delle pitture del catino absidale, definite nel 1671 dal vescovo Torriani «fere deletae» e nel 1748 da Neuroni «antiche» e «logore» (Martinola 1975, 1: 133-41). Il ciclo, che cronologicamente dovrebbe collocarsi tra il 1343 e il 1345, anno della consacrazione della chiesa da parte del vescovo comasco Bonifacio da Modena, è stato avvicinato da Toesca ([1912] 1987, 94-6) all'opera di un mediocre pittore affine al Maestro della Tomba Fissiraga di Lodi, evidenziando affinità con il

e-ISSN 2280-8841

Figura 11 Maestro di San Bassiano, *Maiestas Domini con Evangelisti e Santi*. XIV secolo. Affresco. Lodi Vecchio, San Bassiano, presbiterio (particolare). © Martina Colombi

E ancora nel 1813, quando in visita alla chiesa di San Bassiano nell'antica Laus Pompeia (Lodi vecchio) **[fig. 11]** definì i volti delle donne nell'abside – con buona probabilità le tre *Sante* sul lato destro del presbiterio **[fig. 12]** – «bellissime fisionomie greche»,[54] intelligente accostamento alla schematicità bizantina. Per quanto filologicamente impacciata e indistinta, la coerenza di giudizio che emerge da questi taccuini sembra individuare già una certa affinità stilistica che sarà poi la critica novecentesca, prescindendo dalla testimonianza di Amoretti, a elaborare in maniera più consapevole tra questi due importanti cantieri lombardi, definiti da Toesca tra le «ultime derivazioni dello stile bizantineggiante del secolo XIII» (Toesca [1912] 1987, 89; si veda anche Gregori 1995a, XI).

4 Per una nuova voce sul Medioevo in Lombardia

Oltre a quello figurativo, un altro filone di indagine che varrebbe la pena indagare riguarda l'architettura, specialmente medioevale, verso cui Amoretti dimostra una maggior confidenza. Se questo interesse appare evidente già dalla *Guide* milanese del 1778 (cf. Balestreri 2018) e dalle diverse edizioni del *Viaggio da Milano ai tre laghi*, sono ancora una volta i quaderni di viaggio a imporsi

Maestro delle Sante Liberata e Faustina ma, soprattutto, con il Maestro di Sant'Abbondio, attivi entrambi a Como. Specialmente quest'ultimo accostamento è stato accolto con favore dalla critica successiva: Balzaretti 1966, 91; Boskovits 1984, 266; Travi 1986, 377, 388-9 nota 22; C. Travi, in Gregori 1994, 259-60.

54 ILASLMi, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, *Viaggio a Chignolo* (1813), c. 113. Le pitture del coro di San Bassiano, descritte da Amoretti «bellissime pel disegno e pel colorito, e più belle ancora quelle della contigua cappella», appaiono oggi molto guaste a seguito dei rifacimenti otto e novecenteschi. Eseguite tra il terzo e il quarto decennio del XIV secolo, sono state ricondotte alla fase giovanile del Maestro di San Bassiano e avvicinate stilisticamente, come il ciclo di Castel San Pietro, alle *Storie delle Sante Faustina, Liberata e Paolina*, oggi al Museo Civico di Como. Si veda da ultimo Faraoni 2007, 167-84 con bibliografia precedente (soprattutto Sant'Ambrogio 1895 e C.M. Maiocchi, in Gregori 1987, 89-90). Nel medesimo passo Amoretti segnala «fra le altre pitture» anche «una cena ove molta espressione hanno gli apostoli, ma il salvatore in piedi ha fisionomia troppo giovanile», oggi non rintracciabile.

Figura 12 Maestro di San Bassiano, *Tre Sante coronate e l'arcangelo Gabriele*. XIV secolo. Affresco. Lodi Vecchio, San Bassiano, presbiterio (particolare). © Martina Colombi

come una fonte inedita di primario interesse: lo si nota, ad esempio, nel ricorso frequente all'aggettivo 'gotico', utilizzato talvolta in alternanza a 'barbaro', con scale di giudizio non sempre coerenti tra loro, sintomo di una terminologia non ancora codificata o, forse, non padroneggiata a pieno dall'erudito (cf. Cervini 2007, 112-13). Più in generale, sulla scia degli interessi storiografici del secolo precedente,[55] e ancora prima dell'erudizione ambrosiana secentesca (cf. Agosti 1996, 53-118), il filone medievistico rappresentò un denominatore comune di molte ricerche amorettiane, in buona parte incompiute o mai date alle stampe.[56] Aggiornato soprattutto sui testi di Allegranza, Fumagalli e Giulini, il poligrafo sembra muoversi senza troppe difficoltà attraverso i temi eruditi che ebbero poi larga eco per tutto l'Ottocento, da Cantù a Selvatico:[57] la questione longobarda, il dibattito sulla facciata del Duomo di Milano, o ancora la rivalutazione urbanistica dell'età teodoriciana.[58] In questa generale attenzione per il Medioevo trovano spazio anche osservazioni tutt'altro

55 Spunti per una lettura settecentesca della cultura figurativa medioevale in: Timpanaro 1965, 359-70; Previtali [1964], 67-188; Bevilacqua 1975; Soldi Rondinini 1975; Gauna 2003, 107-19; Recht 2019. Pur non conoscendo quali titoli componessero la biblioteca dell'erudito, è possibile individuare molte fonti delle sue ricerche tra gli appunti sparsi dell'Istituto Lombardo.

56 Parti di questi studi furono presentati in diverse sedute dell'allora Istituto Nazionale: Pepe 2005, 207, 210, 214-15, 289; Soldi Rondinini 2009.

57 Sulla ricezione del 'gotico' nel XIX secolo: Frankl 1960; [1962] 2000; Castelnuovo [1967] 2000; Barocchi 1972, 91-4; Bossaglia, Terraroli 1989; Casciaro 1991; Castelnuovo, Sergi 2004.

58 Calzanti in questo senso sono due lettere sull'architettura medievale inviate a Étienne-Marie Sauve (1757-1812), commissario della Guerra a Udine e figura di rilievo per il recupero del patrimonio friulano al principio dell'Ottocento; si conservano sempre nel fondo Amoretti dell'Istituto Lombardo e sono in corso di studio per un prossimo contributo.

e-ISSN 2280-8841

che scontate sulla scultura tre e quattrocentesca, tra i motivi di maggior interesse di una *Storia delle Duchesse di Milano*, ancora inedita tra le carte del fondo.[59] Il manoscritto, parte di un progetto più ampio dedicato al recupero della storia della città sotto il dominio visconteo e sforzesco, offre diversi spunti sui monumenti funebri di chiese milanesi, molti dei quali smembrati e dispersi a seguito delle soppressioni di secondo Settecento. Come ha già evidenziato Barbara Agosti, sin dalla terza edizione del *Viaggio da Milano ai tre laghi* (1806) Amoretti aveva fatto menzione della erigenda cappella gentilizia nel palazzo Borromeo dell'Isola Bella, progettata da Giuseppe Zanoja sul finire del Settecento «per collocarvi tre magnifici marmorei mausolei che i Borromei posseggono, ritirati da soppresse chiese ove gli antenati loro li avevano collocati» (Amoretti 1806, 19).[60]

Molti altri, però, sono gli esempi ancora custoditi tra le pagine dei diari: dagli interrogativi sull'incompleta iscrizione dell'arca Pusterla di Santa Maria in Castello a Tradate[61] ai giudizi sulle sculture dell'antica Cavedra a Varese, chiesa soppressa al principio del XIX secolo, che ad Amoretti erano parse, ancora una volta, «sul gusto delle egiziane».[62] Testimonianze utili a ricostruire quell'annoso capitolo dei 'primitivi' lombardi ancora in divenire.

59 ILASLMi, mss. Amoretti, XX, *Storia di Milano*, fasc. 3, *Duchesse di Milano. Storia*. Un'analisi del manoscritto, a cui Amoretti si dedicò a partire dal 1790, è stata presentata al convegno *Repetita Iuvant. Forme e aspetti della ripetizione* (Milano, Università degli Studi di Milano 3-4 marzo 2021).

60 Il riferimento è al sepolcro di Camillo Borromeo, originariamente nella chiesa di San Pietro in Gessate, e a quelli di Giovanni e Vitaliano Borromeo, precedentemente conservati insieme ai resti del monumento della famiglia Birago in San Francesco Grande a Milano. Per queste vicende si veda Sant'Ambrogio 1897, ma soprattutto Agosti 1997, 312-13.

61 Si veda da ultimo Gorio 2018.

62 ILASLMi, mss. Amoretti, VII, 19, *I miei viaggi*, IX, *Viaggio a Vanzago, Cassan Magnago, Varese, Lario, Lecco, e Monte di Brianza* (1815), c. 237.

MDCCC 1800 11, 2022, 29-52 | e-ISSN 2280-8841

Bibliografia

Agazzi, E. (2019). «I viaggi di Carlo Amoretti e l'ambiente scientifico-culturale milanese del suo tempo». Agazzi, Slavazzi 2019, 109-22.

Agazzi, E.; Slavazzi, F. (2019). *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia = Atti del convegno* (Milano-Bergamo, 11-13 aprile 2018). Roma: Artemide.

Agosti, B. (1996). *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*. Milano: Jaca Book.

Agosti, B. (1997). «Interpretazioni della scultura rinascimentale lombarda tra Vasari e Cicognara». Natale, M. (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*. Torino: Umberto Allemandi & Co., 305-16.

Agosti, G. (2010). «Block notes della mostra». Agosti, Stoppa, Tanzi 2010, 238-56.

Agosti, G. (2015). «Per le *Memorie* milanesi di Stefano B.». Albuzzi [1773-88] 2015, VII-XIX.

Agosti, G. (2018). «La Riconoscenza». Grandesso, S.; Leone, F. (a cura di), *Dall'ideale neoclassico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 30-5.

Agosti, G.; Stoppa, J.; Tanzi, M. (a cura di) (2010). *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini = Catalogo della mostra* (Rancate, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011). Catalogo e itinerari. Nuova edizione universitaria. Milano: Officina Libraria.

Albertario, M.A. (2004-05). *Il "Codice diplomatico artistico di Pavia" di Rodolfo Maiocchi. Indice* [tesi di dottorato]. Milano: Università degli Studi di Milano.

Albuzzi, A.F. [1773-88] (2015). *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*. A cura di S. Bruzzese. Milano: Officina Libraria.

Aldovini, L. (2021). *I nielli Trivulzio. Storia, tecnica, collezionismo*. Milano: Scalpendi.

[Amoretti, C.] (1778). *Guide des étrangers dans Milan avec une carte topographique de cette ville*. Milano: Giuseppe Marelli.

Amoretti, C. (1798). «Risposta di Carlo Amoretti al citt. can. Borghi». *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, 20, 85-8.

Amoretti, C. (1804). «Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Lionardo da Vinci». *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 11-207.

Amoretti, C. (1806). *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*. 3a ed. Milano: Tipografia Scorza e Compagno.

Antonelli, R. (2018). «Per la storia delle Belle Arti in Lombardia di Giuseppe Bossi e di Gaetano Cattaneo». *Arte Documento*, 34, 153-7.

Arato, F. (1987). «Carlo Amoretti e il giornalismo scientifico nella Milano di fine Settecento». *Annali della Fondazione L. Einaudi*, 21, 175-220.

Arato, F. (1996). *Letterati ed eruditi tra Sei e Ottocento*. Pisa: ETS.

Arecco, D. (2003). *Mongolfiere, scienze e lumi nel tardo Settecento. Cultura accademica e conoscenze tecniche dalla vigilia della Rivoluzione francese all'età napoleonica*. Bari: Cacucci Editore.

Balestreri, I.C.R. (2018). «Parole, giudizi, opinioni: Milano nei libri per i viaggiatori (1778-1805)». Balestreri, Facchin 2018, 439-55.

Balestreri, I.C.R.; Facchin, L. (a cura di) (2018). *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*. Milano: Jaca Book.

Balzaretti, S. (1966). *Sant'Abondio. La Basilica Romanica di Como*. Introduzione e agiografia di Pietro Gini. Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.

Barocchi, P. (1972). *L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*. Vol. 2 di *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*. Messina; Firenze: Casa Editrice G. D'Anna.

Battaglia, A. (1995). «Il pittore Andrea de Passeris a Piuro: un documento inedito». *Periodico della Società Storica Comense*, 57, 95-106.

Battezzati, C. (2013). «Liberale visto da Milano. Due lettere del 1825 a Gaetano Cattaneo». *Verona illustrata*, 26, 21-33.

Battezzati, C. (2014-15). *L'archivio di Girolamo Luigi Calvi. Spunti per alcune ricerche di Storia dell'arte moderna in Lombardia* [tesi di dottorato]. Milano: Università degli Studi di Milano.

Battezzati, C. (2016). «Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835». *Concorso. Arti e lettere*, 9, 7-27. https://doi.org/10.13130/2421-5376/7682.

Benedetti, M. (2018). «Di regine, sante e eretiche. Su Guglielma e sulla recente storiografia». *Reti Medievali Rivista*, 19(1), 211-30.

Bentini, J. et al. (a cura di) (2004). *Dal Duecento a Francesco Francia*. Vol. 1 di *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*. Venezia: Marsilio.

Bertolucci, S.; Meda Riquier, G. (a cura di) (2010). *Carteggi Letterari. Tomo primo*. Vol. 29 di *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni: testi criticamente riveduti e commentati*. Milano: Centro Studi Manzoniani.

Bevilacqua, A. (1975). «L.A. Muratori e l'arte gotica». Centro di Studi Muratoriani (a cura di), *L.A. Muratori storiografo*. Vol. 2 di *Atti del convegno di studi muratoriani* (Modena, 1972). Firenze: Olschki, 151-9.

Bibliotheca Etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (1985) = *Catalogo della mostra* (Roma, 5 dicembre 1985-5 gennaio 1986). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Bisogni, F. (2006). «Arte, devozione e società a Novara e nella Bassa Novarese nel Medioevo attraverso le immagini». Bisogni, F.; Calciolari, C. (a cura di), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 15-65.

Borea, E. (1993). «Le stampe dei primitivi e l'avvento della storiografia illustrata. II». *Prospettiva*, 70, 50-74.

Borsi, F. (a cura di) (1985). *Fortuna degli etruschi = Catalogo della mostra* (Firenze, 16 maggio-20 ottobre 1985). Milano: Electa.

Boskovits, M. (1984). «La decorazione pittorica del presbiterio della basilica». *S. Abondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*. Como: New Press, 262-70.

Bossaglia, R.; Terraroli, V. (1989). *Il neogotico nel XIX e XX secolo*. 2 voll. Milano: Mazzotta.

Bossi, G. (1806). *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano*. Milano: G.G. Destefanis.

Bossi, G. (1810). *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*. Milano: Stamperia Reale.

Bruzzese, S. (2015a). «Genesi, tempi e composizioni delle *Memorie*». Albuzzi [1773-88] 2015, XXI-XXXVIII.

Bruzzese, S. (2015b). «Per una 'cronaca' delle Memorie». Albuzzi [1773-88] 2015, XXXIX-LXIII.

Buraggi, M. (1993). s.v. «De Passeris, Andrea». Terraroli, V. (a cura di), *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*. Milano: Electa, 451-2.

Caffi, M. (1842). *Dell'abbazia di Chiaravalle in Lombardia*. Milano: Giacomo Gnocchi.

Caldano, S. (2012). *La basilica di San Giulia d'Orta*. Milano: L'Artistica Editrice.

Canestro Chiovenda, B. (1963). *L'Isola di San Giulio nella storia e nell'arte*. Como: Pietro Cairoli.

Cantarutti, G. (2015). «La biblioteca firmiana nel *transfert* culturale italo-tedesco: *Opuscoli di Milano* e intrecci neoclassici». Ferrari, S. (a cura di), *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librarie del conte Carlo Firmian = Atti del convegno* (Trento-Rovereto, 3-4 maggio). Trento-Rovereto: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche – Accademia Roveretana degli Agiati, 213-39.

Casciaro, R. (1991). «La questione artistica del cosiddetto 'stile lombardo' nella letteratura artistica dell'Ottocento». Poso, R.; Galante, L. (a cura di), *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte = Atti del seminario di studio in ricordo di M.L. Ferrari* (22-23 marzo 1988). Galatina: Congedo, 207-17.

Cassanelli, R. (1993). «Per la fortuna critica dei 'primitivi' lombardi». Terraroli, V. (a cura di), *La pittura in Lombardia. Il Trecento*. Milano: Electa, 393-7.

Cassanelli, R.; Rebora, S.; Valli, F. (a cura di) (1999). *"Milano pareva deserta…" 1848-1859. L'invenzione della patria = Atti del convegno* (Milano, 19-21 marzo 1998). Milano: Comune, Settore cultura e musei, Raccolte storiche.

Castelnuovo, E. [1967] (2000). «Una disputa ottocentesca sulla 'architettura simbolica'». *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*. Livorno: Sillabe, 191-206.

Castelnuovo, E.; Sergi, G. (a cura di) (2004). *Il medioevo al passato e al presente*. Vol. 4 di *Arti e storia nel Medioevo*. Torino: Einaudi.

Ceruti, S. (2015). «Antichità egizie a Brera». Orsenigo 2015, 73-5.

Cervini, F. (2007). «Il Romanico negli occhi degli illuministi. Note su Giuseppe Vernazza, Giovanni Antonio Ranza, Giuseppe De Conti». Romano, G. (a cura di), *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi = Atti del convegno* (Alba, 11-12 novembre 2004). Alba: Fondazione Ferrero, 109-18.

Clerici, L. (1999). *Il viaggiatore meravigliato*. Milano: Il Saggiatore.

Coletto, A.; Panza, P. (2017). *Winckelmann a Milano = Catalogo della mostra* (Milano, 2 ottobre-11 novembre 2017). Milano: Scalpendi.

Conte, P. (2017). «Saggio di approfondimento: il contributo di Carlo Amoretti alla formazione del paesaggio illuminista». Brioschi, M.; Conte, P.; Tosi, L. (a cura di), *Le delizie della villeggiatura. Villa e giardino Cusani Traversi Antona Tittoni di Desio: da Bernabò Visconti a proprietà pubblica*. Desio: s.e, 180-209.

Coppa, S. (1985). «I dipinti e le sculture». Antonioli, G.; Coppa, S.; Galletti, G. (a cura di), *La chiesa di San Giorgio a Grosio*. Grosio: Parrocchia di Grosio, 96-184.

Corradini, E. (a cura di) (2007). *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*. Modena; Reggio Emilia; Milano: Università degli Studi di Modena; Fondazione Cassa di Risparmio di Modena; F. Motta.

Cristofani, M. (1983). *La scoperta degli etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700*. Città di Castello: Tiferno Grafica.

Cucciniello, O.; Zatti, P. (a cura di) (2019). *Canova. I volti ideali = Catalogo della mostra* (Milano, 25 ottobre 2019-15 marzo 2020). Milano: Electa.

De Frenza, L. (2005). *I sonnambuli delle miniere. Amoretti, Fortis, Spallanzani e il dibattito sull'elettrometria organica e minerale in Italia (1790-1816)*. Firenze: Olschki.

Di Giovanni Madruzza, M. (1977). «Isola San Giulio». Dell'Acqua, G.A. (a cura di), *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta*. Torino: Istituto Bancario San Paolo di Torino, 13-99.

Facchin, L. (2018). «Da *Il Caffè* alla *Gazzetta di Milano*: arti figurative e periodici nella Lombardia asburgica». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 42, 165-78.

Fantelli, P.L. (1990). «La collezione di Tommaso degli Obizzi al Catajo». *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana = Atti del congresso internazionale* (Venezia, 25-29 maggio 1998). Roma: Giorgio Bretschneider, 95-9.

Faraoni, M. (2007). «Tre 'maestri' negli affreschi del primo Trecento a Lodi e nei dintorni». *Archivio Storico Lodigiano*, 126, 141-87.

Ferrari, A. (1642). *Breve relatione della vita di Santa Guglielma, figlia del re d'Inghilterra, e già moglie del Re d'Ongaria*. Como: Nicolò Caprani.

Ferrari, S. (2007). «Carlo Amoretti e la *Storia delle Arti del Disegno* (1779) di Winckelmann». Cantarutti, G.; Ferrari, S. (a cura di), *Paesaggi del Neoclassicismo*. Bologna: il Mulino, 191-213.

Ferrari, S. (2017). «La prima traduzione italiana della *Geschichte der Kunst des Alterthums*: vicende editoriali e ricezione critica». Coletto, Panza 2017, 23-36.

Ferri Piccaluga, G. (1991). «Eugenio de Beauharnais, conoscitore e collezionista di dipinti leonardeschi». Florio, M.T.; Marani, P. (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo = Atti del convegno internazionale* (Milano, 25-26 settembre 1990). Milano: Electa, 218-29.

Frankl, P. (1960). *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Frankl, P. [1962] (2000). *Gothic Architecture*. Revised by P. Crossley. Yale: Yale University Press.

Gauna, C. (2003). *La "Storia pittorica" di Luigi Lanzi. Arti storia e musei nel Settecento*. Firenze: Olschki.
Germano, A.; Nocca, N. (a cura di) (2001). *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo = Catalogo della mostra* (Velletri, 31 marzo-3 giugno 2001; Napoli, 23 giugno-16 settembre). Napoli: Electa.
Ghielmetti, G. (1967). *Leggende Lariane*. Como: P. Cairoli.
Giussani, A. (1909). *La chiesa parrocchiale di S. Andrea a Brunate*. Como: Ostinelli di Bertolini Nani e C.
Gorio, G. (2018). «Tommaso Pusterla e la chiesa di Santa Maria in Castello a Tradate. Novità documentarie». *Annuario dell'Archivio di Stato di Milano 2017*. Milano: Scalpendi, 59-107.
Granata, G.; Lanfranchi, M.E. (2008). *La biblioteca del cardinale Stefano Borgia (1731-1804)*. Introduzione di V. Romani. Roma: Bulzoni editore.
Gregori, M. (a cura di) (1987). *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*. Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.
Gregori, M. (a cura di) (1994). *Pittura a Como e nel Canton Ticino. Dal Mille al Settecento*. Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.
Gregori, M. (1995a). «Note su problemi lariani». Gregori 1995b, IX-XXV.
Gregori, M. (a cura di) (1995b). *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*. Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.
Guglielmetti Villa, G. (1964). *Affreschi del '400 nel territorio di Varese*. Milano: Bramante editrice.
Haskell, F. (1997). *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*. Trad. di E. Zoratti. Torino: Einaudi. Trad di: *History and Its Image: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
Historia (1783). *Bibliotheca Firmiana*, vol. 4. Mediolani: Imperialis Monasterii S. Ambrosii Majoris.
Humbert, J.-M.; Pantazzi, M.; Ziegler C. (éds) (1984). *L'égyptomanie dans l'art occidental. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930 = Catalogo della mostra* (Paris, 20 janvier-18 avril 1994). Paris: Réunion des Musées Nationaux.
Kovács, Z. (2009). «La leggenda di Santa Guglielma, figlia del re d'Inghilterra e donna del Re d'Ungheria». *Rivista di studi ungheresi*, 9, 27-45.
Ivanoff, N. (1954). «I paragoni dell'abate Lanzi». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 112, 107-15.
Ivanoff, N. (1970). «Il gusto dei primitivi nel Settecento». Branca, V. (a cura di), *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel 'secolo dei lumi'*. Firenze: Sansoni, 275-86.
Labus, G. (1824). «Vita di Carlo Amoretti». Amoretti, C., *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*. A cura di G. Labus. 6a ed. Milano: Giovanni Silvestri, X-XL.
Lanzi, L. [1809] (1970). *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*. A cura di M. Capucci. 3 voll. Firenze: Sansoni.
Langella, R.; Mammucari, R. (a cura di) (1995). *Stefano Borgia: la famiglia, la storia, il museo*. Velletri: Città di Velletri.
Leone de Castris, P. (2001). «X classe: Il Museo Sacro». Germano, Nocca 2001, 186-214.
Litta, A. (2014). «Introduzione». Passavant, J.D. [1838], *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia*. A cura di A. Litta. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, XIII-XXVII.
Longhi, R. [1958] (1973). «Aspetti dell'antica arte Lombarda». *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*. Firenze: Sansoni, 229-48.
Malaguzzi Valeri, F. (1904). «Arte retrospettiva: la rinascenza artistica sul lago di Como». *Emporium*, 20, 348-71.
Mara, S. (2008). «Una biografia inedita di Leonardo scritta dal conte Della Torre di Rezzonico». Ballarini, M. et al. (a cura di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni = Atti del convegno* (Milano, 15-18 maggio 2007). 2 voll. Milano: Cisalpino, 2: 865-90. Quaderni di Acme 105.
Mara, S. (2017). «Carlo Giuseppe Gerli e l'edizione dei *Disegni di Leonardo da Vinci* (1782-1784)». Bianchi, E.; Rovetta, A.; Squizzato, A. (a cura di), *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture = Atti del convegno di studi* (Milano, 5-6 giugno 2014). Milano: Scalpendi, 395-407.
Mara, S. (2019). «Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della scuola speciale di pittura». *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A*. Milano: Scalpendi, 385-413.
Martinola, G. (1975). *Inventario delle cose d'arte e di antichità del Distretto di Mendrisio*. 2 voll. Lugano: Edizioni dello Stato.
Mazzocca, F. (1981). «Le esposizioni d'Arte e Industria a Milano e Venezia 1805-1848». Gozzoli, M.C. et al. (a cura di), *Istituzioni e strutture espositive in Italia: secolo XIX*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 61-261. Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte 1.
Mazzocca, F. (1989). «I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto». Bossaglia, Terraroli 1989, 1: 224-36.
Mazzocca, F. (2001). «Milano neoclassica». Mazzocca, F.; Morandotti, A.; Colle, E. (a cura di), *Milano neoclassica*. Milano: Longanesi, 11-80.
Mezzanotte, P. (1959). «L'architettura dal 1796 alla caduta del regno italico». *L'età napoleonica (1796-1814)*. Vol. 13 di *Storia di Milano*. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 477-522.
Miarelli Mariani, I. (2001). «Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di 'primitivi' a Roma nella seconda metà del Settecento». Nocca 2001, 123-34.
Miarelli Mariani, I. (2002). «Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale». Rossi Pinelli 2002b, 5-23.
Miarelli Mariani, I. (2005a). «Le illustrazioni per l'*Histoire de l'Art par le Monumens* di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt». Mazzocca, F.; Venturi, G. (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*. Vol. 1, *Venezia e Roma = Terza settimana di studi canoviani* (Bassano del Grappa, 25-28 settembre 2001). Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 115-30.

Miarelli Mariani, I. (2005b). *Seroux d'Agincourt e l'"Histoire de l'Art par les Monumens". Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*. Roma: Monsignori Editore.

Miarelli Mariani, I. (2013). «Dai 'tenebrosi asili' ai 'musei sacri'»: Seroux d'Agincourt e l'arte delle catacombe». Capitelli, G. (a cura di), «I pittori in catacomba. Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento», num. monogr., *Rivista di storia dell'arte*, 110-11, 29-44.

Momigliano, A. [1950] (1984). «Storia antica e antiquaria». *Sui fondamenti della storia antica*. Torino: Einaudi, 3-45.

Mondini, D. (a cura di) (2019). *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*. Roma: Campisano. Quaderni della Biblioteca Hertziana 3.

Monti, S. (1892-98). *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589-1593)*. 2 voll. Como: Società Storica Comense.

Monti, S. (1902). *Storia ed Arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*. Como: Ostinelli di Bertolini Nani e C.

Morandotti, A. [1996] (2008). «Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione». Morandotti 2008a, 77-134.

Morandotti, A. (1999). «Il collezionismo privato, gli esperti locali, i conoscitori stranieri». Cassanelli, Rebora, Valli 1999, 309-25.

Morandotti, A. (2008a). *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*. Milano: Officina Libraria.

Morandotti, A. (2008b). «Introduzione». Morandotti 2008a, VII-XLV.

Moretti, S. (2019). «Figura e scrittura: Séroux d'Agincourt e l'abate Marini. Scambi interdisciplinari 'avant la lettre'». Mondini 2019, 249-69.

Morgana, S. (2011). «La divulgazione scientifica di Carlo Amoretti». *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*. Firenze: Franco Cesati Editore, 99-114.

Morigi Govi, C. (1992). «Aspetti generali del problema». *Gli Etruschi e l'Europa = Catalogo della mostra* (Parigi-Berlino, 1992-1993). Milano; Parigi: Fabbri; Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 300-10.

Morolli, G. (1985). *'Vetus Etruria'. Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*. Prefazione di F. Borsi; appendice di M. Barresi. Firenze: Alinea editrice.

Nenci, C. (1995). «L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardosettecentesca». Sciolla, G.C.; Terraroli, V. (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*. Bergamo: Edizioni Bolis, 213-19.

Nenci, C. (2004). *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica*. Milano: Jaca Book.

Newman, B. (2005). «The Heretic Saint: Guglielma of Bohemia, Milan and Brunate». *Church History*, 74(1), 1-38.

Nocca, M. (a cura di) (2001). *Le quattro voci del mondo: arte, culture, saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804 = Giornate Internazionali di Studi* (Velletri, 13-14 maggio 2000). Napoli: Electa.

Orsenigo, G. (1997). «Per Andrea de Passeris, pittore comasco». *Arte Cristiana*, 85(782), 343-56.

Orsenigo, C. (a cura di) (2015). *Da Brera alle piramidi = Catalogo della mostra* (Milano, 21 febbraio-11 aprile 2015). Milano: Scalpendi.

Palagiano, C. (2001). «Il mondo del mappamondo borgiano tra iconografia e scienza». Nocca 2001, 323-5.

Pandakovic, S. (2005-06). *Gli enigmi della Santa Guglielma in Brunate* [tesi di laurea]. Milano: Università degli Studi di Milano.

Pandakovic, D.; Ratti, G. (2010). *Chiesa di Sant'Andrea a Brunate*. Como: Nodo Libri.

Panza, P. (2015a). «Dalla guglia all'obelisco». Orsenigo 2015, 35-7.

Panza, P. (2015b). «Neoegizio: genealogia di un gusto». *Ananke. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione*, n.s., 74, 42-68.

Panza, P. (2019). «Le immagini dei 'monumenti' nell'edizione milanese del 1779». Agazzi, Slavazzi 2019, 271-88.

Pepe, L. (2005). *Istituti nazionali accademie e società scientifiche nell'Europa di Napoleone*. Firenze: Olschki.

Pomian, K. (1986) [2007]. *Collezionisti, naturalisti e antiquari nel Veneto del XVIII secolo*. Pomian 2007, 245-345.

Pomian, K. (2001). «Una collezione al crepuscolo dei lumi». Germano, Nocca 2001, 21-9.

Pomian, K. (2007). *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe*. Paris: Gallimard, 1987.

Porlezza, L. (1894). *Brunate*. Como: Tip. Franchi.

Porlezza, L. (1896). *Brunate e la sua funicolare. Monografia storica-scientifica-descrittiva*. 2a ed. Como: Clerici & Trecchi.

Pozzoni, Z. (1900). *Brunate e i suoi dintorni*. Como: Müller Trüb e C.

Previtali, G. [1964] (1989). *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*. Introduzione di E. Castelnuovo. Torino: Einaudi.

Recht, R. (2019). «L''invention' du Moyen Âge et l'idée de nation». Mondini 2019, 31-56.

Rosenblum, R. (1984). *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*. Trad. di M. Sanfilippo. Roma: La Nuova Italia Scientifica. Trad. di: *Transformation in Late Eighteenth Century Art*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1967.

Rossi Pinelli, O. (2002a). «Editoriale». Rossi Pinelli 2002b, 4.

Rossi Pinelli, O. (a cura di) (2002b). *La scoperta dei primitivi tra Sette e Ottocento*, num. monogr., *Ricerche di storia dell'arte*, 77.

Rovetta, A. (2004). «Introduzione». Rovetta, A. (a cura di), *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*. Bari: Edizioni di pagina, V-XXIV.

Rovetta, A. (2020). «Le osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824): tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi

e Giuseppe Bossi». *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.* Milano: Scalpendi, 229-60.

Salvadori, V. (1986). *I carteggi delle biblioteche lombarde*. Vol. 1, *Milano e provincia*. Milano: Editrice Bibliografica.

Sant'Ambrogio, D. (1895). *Lodi Vecchio. San Bassiano. Illustrazione artistica*. Milano: Calzolari e Ferrario.

Sant'Ambrogio, D. (1897). *I Sarcofagi Borromeo ed il Monumento dei Birago all'Isola Bella (Lago Maggiore)*. Milano: Hoepli.

Scafi, A. (2007). *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*. Milano: Mondadori. Trad di: *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*. London: British Library, 2006.

Schlosser Magnino, J. [1924] (1996). *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Firenze: La Nuova Italia.

Scotti, A. (1984). «Il conte Carlo Firmian, collezionista e mediatore del 'gusto' fra Milano e Vienna». *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*. Milano: FrancoAngeli, 283-309.

Soldi Rondinini, G. (1975). «L'interpretazione del Medioevo nella storiografia milanese del Settecento». *Archivio Storico Lombardo*, 10(1), 50-81.

Soldi Rondini, G. (2009). «Il 'Medioevo' all'Istituto Lombardo». Vitale, M.; Orlandi, G.; Robbiati Bianchi, A. (a cura di), *L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere (secoli XIX-XX)*. Vol. 3, *Storia della classe di scienze morali*. Milano: Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere; Libri Scheiwiller, 319-52.

Tamborini, C. (1964). *L'abbazia di S. Donato in Sesto Calende*. Milano: Tip. «O.D.C.».

Tartuferi A.; Tormen, G. (a cura di) (2014). *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, 24 giugno-8 dicembre 2014). Firenze: Giunti.

Tasso, F. (2016). «La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria». Mazzocca, F.; Tasso, F.; Cucciniello, O. (a cura di), *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*. Milano: Officina Libraria, 159-71.

Thieme, B.; Becker, F. (1932). *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 26, *Olivier-Pieris*. Leipzig: E.A. Seemann.

Timpanaro, S. (1965). *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa: Nistri-Lischi.

Toesca, P. [1912] (1987). *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Ristampa con aggiornamento bibliografico di R. Passoni. Torino: Einaudi.

Travi, C. (1986). «Per il 'Maestro di S. Abbondio'». *Arte Cristiana*, 74(717), 375-91.

Trento, D. (1999a). «Il 'Cenacolo' di Bossi proto libro di storia dell'arte lombarda». *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina = Atti del convegno* (Milano, 4-5 febbraio 1997). Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 177-206

Trento, D. (1999b). «La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori». Cassanelli, Rebora, Valli 1999, 275-85.

Truglia, G. (2018). «Carlo Amoretti e alcune collezioni dell'Italia Settentrionale». *Concorso. Arti e Lettere*, 11, 73-93. https://doi.org/10.13130/2421-5376/11007.

Truglia, G. (2019). «Lo sguardo di Amoretti: l'antico fra la traduzione della *Geschichte* e le note dei viaggi». Agazzi, Slavazzi 2019, 251-70.

Truglia, G. (in corso di stampa). «Gli eruditi e le arti a Milano negli anni della Rivoluzione: il caso di Carlo Amoretti attraverso alcuni carteggi poco noti». Dinacci, M., Maione, D. (a cura di), *L'età della Rivoluzione (1789-1848): prospettive di ricerca = Atti del convegno* (Napoli, 28-30 giugno 2021). Napoli: FedOA Press.

Venturoli, P. (2000). «La pittura e la scultura lignea nella basilica dal Medioevo al 1650». *San Giulio e la sua isola nel XVI centenario di San Giulio*. Novara: Interlinea edizioni, 145-92.

Zanetti, C. (1966). «Carlo Amoretti. Lettere Lariane. Viaggio ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ai monti che li circondano. Passi scelti». Ramelli, F. et al. (a cura di), *Larius. La città ed il lago di Como nelle descrizioni e nelle immagini dell'antichità classica all'età romantica*. Vol. 2.1. Como: Società Storica, 261-305.

Zeri, F. (a cura di) (1987). *La pittura in Italia. Il Quattrocento*. 2 voll. Milano: Electa.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

The (Re)birth of Genre Painting during the Danish Golden Age
The Case of the Studio 'Portrait'

Kasper Lægring
Aarhus University, Denmark

Abstract In standard twentieth-century accounts of the state of painting during the Danish Golden Age (1801-1864), genre painting is seldom credited with any share of the painterly innovativeness of the period. And although contemporary attempts at a scholarly revision have done much to remedy this situation, Danish Golden Age genre painting is usually not considered outside of its immediate historical context. In contrast, this article, which focuses on the genre of art students painting each other in their studios, argues that genre painting was a driving force in the Romantic turn in Danish painting. It concerns a series of interconnected paintings from the late 1820s, painted by Wilhelm Bendz, Ditlev Blunck and Albert Küchler, and it argues that these works not only stand in relation to past examples from the Dutch Golden Age, they also reinvent conventional concepts in the image of Romanticism. Furthermore, these canvases testify to an intense aesthetic exchange between theatre and painting, it is argued, which is substantiated with reference to the outputs by the poet and playwright Henrik Hertz and the philosopher F.C. Sibbern. Whilst this reciprocity constituted a rapprochement to realism, it by no means implies that the studio 'portrait' was just an outcome of an interest in the quotidian; in fact, it is argued that the term 'reality effect' might better explain the artistic ambition at work. Lastly, this article makes the case for an interpretation of the studio 'portrait' as being equally indebted to, and carefully balanced between, conventionality and experimentation.

Keywords Genre painting. Danish Golden Age. Dutch Golden Age. Wilhelm Bendz. Ditlev Blunck. Albert Küchler. Henrik Hertz. Frederik Christian Sibbern. Romanticism. Conventionalism. Iconography.

1 Introduction

Ever since a Stockholm exhibition in 1964 of Danish art from around 1830, the epithet 'Danish Golden Age' has stuck, previously referring to the period roughly from 1810 through 1848, and now often covering the longer period from 1801 through 1864, the years of two devastating military defeats – first to Great Britain, then to Prussia and Austria. The latter, broader periodisation is favoured in recent publications on the subject and will also be adopted here (Larsen, Olausson 2019, 17; Jackson 2021, 18-23).[1]

It is often said by the previous generation of Danish art historians, such as Hans Edvard Nørregård-Nielsen, that Danish Golden Age paint-

1 At the same time, Jackson, however, convincingly challenges the very idea of a stable periodisation.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-01-24
Accepted 2022-06-07
Published 2022-10-24

Open access

Citation Lægring, K. (2022). "The (Re)birth of Genre Painting during the Danish Golden Age. The Case of the Studio 'Portrait'". *MDCCC*, 11, 53-80.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/003

ers merely painted what they saw in their surroundings, whether in natural or cultural settings, yet I intend to nuance this position. I will argue that it was no coincidence that the projects of several Danish (and North German)[2] aspiring artists of the 1820s, who were enrolled in the Royal Danish Academy of Fine Arts, converged in a preoccupation with reinterpreting genre painting.

Whilst scholarly attention has often been devoted to the fact that the Danish Golden Age witnessed a revolution in *plein air* painting from the 1820s onwards, which aligns well with our established understanding of Romanticism, not enough attention has been given to the gradual reversal of the hierarchy of genres that took place at the time. This is perhaps due to the fact that some of these developments do not lend themselves easily to being considered Romantic. Thus, whilst the decline of history painting during the Danish Golden Age aligns perfectly with the notion of a cultural development that would accord higher status to landscape and portrait painting, the newfound popularity of genre painting during the Golden Age does not.

This article concerns a series of studio portraits carried out in the late 1820s and representing artists at work, which should be interpreted, I will argue, as sophisticated attempts at revitalising genre painting for a Danish audience. For that reason, I will dub them studio 'portraits'. As I hope to demonstrate as well, the tradition of genre painting within the seventeenth-century Dutch Golden Age seems to have provided the Danish artists with an important compositional compass.

2 Enter Genre Painting

In just a few years – 1825-28, specifies Henrik Bramsen – Danish painting was thoroughly revolutionised (Bramsen 1994, 169). And, I will argue, in many ways it was remodelled in the image of Dutch domestic genre painting, although genre painting is seldom mentioned in its own right in the dominant accounts of Danish Golden Age painting. A forerunner to this development can be found in C.W. Eckersberg's (1783-1853) family portraits of around 1820, in which the sitters are depicted with extreme informality and intimacy. Another aspect was the Danish artists' growing acquaintance with the genre painting of the English and Scottish schools. It is known, for instance, that both Christen Købke and Wilhelm Bendz saw David Wilkie's 1820 painting *Reading the Will* (Neue Pinakothek, Munich), which Købke even compared to Wilhelm Marstrand's efforts in the same vein (Bramsen 1994, 168).

Several events boded well for a (re)birth of genre painting in Denmark. I will not go into details but only mention that not only the Royal Collection of Paintings, which opened to the public in 1827 when the new Christiansborg Palace was nearing completion, but also several private collections in Copenhagen, such as Count Moltke's, proved to be vital for the artists' access to Dutch art. Many of the artists also acquired first-hand experience with Dutch art from visits to Amsterdam and The Hague (Rønberg 2000, 100, 107-8, 116, 119, 126).

Several contemporaneous mentions of 'genre painting' as a novel or established genre of painting appear in the late 1820s, both in art reviews and in poems. The most extensive definition is given by the emerging art historian N.L. Høyen (1798-1870) in his 1828 review of the annual art exhibition at Charlottenborg Palace (*Nogle Bemærkninger over de paa Charlottenborg udstillede Konstsager. Some remarks on the artworks exhibited at Charlottenborg*). This exhibition, which was the Copenhagen counterpart to the Paris Salon, had become the key art event in the capital, rivalled only by Kunstforeningen's (The Copenhagen Art Association) exhibitions (Høyen himself was the first secretary of said association). Høyen's review was also his debut as a writer and marked his return to the capital after a prolonged study abroad, which only adds to its cultural significance. The year after, 1829, he would become Professor of Art History at the Royal Danish Academy of Fine Arts, in spite of holding no degree, and although his training followed that of the connoisseur, he is considered the first professional art historian in Denmark. A decade later, he would become instrumental in creating a mostly artificial divide between nationally-inspired art on the one hand, his preferred one, and foreign-inspired art on the other, which he considered problematic.

In his 1828 review, Høyen places great emphasis on genre painting, of which he provides a definition:

> Historiemaleriet, anvendt paa Scener af det daglige Liv i Arbejder af mindre Omfang, har i

2 Hailing from the duchies of Schleswig, Holstein and Lauenburg, which were parts of the Danish Realm until being ceded to Prussia and Austria in 1864.

e-ISSN 2280-8841

Figure 1 Constantin Hansen, *Three Young Girls. Study after Nature*. 1827. Oil on canvas, 62.5 × 81 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS125. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

> den senere Tid faaet Navn af Genre – Maleri. Jo heldigere Konstneren her véd at vælge saadanne Motiver af det af ham omgivende Liv, som lettest forstaaes af og vække Deltagelse hos Beskueren, desto større vil Virkningen være, som han frembringer.
>
> History painting, when applied to scenes from daily life in works of smaller scope, has lately been given the name Genre Painting. The more successfully the artist here knows how to choose such motifs from his surrounding life that are more easily understood by, and prompts participation by, the spectator, the greater will the effect be that he brings forth. (Høyen 1871, 61)

The most talked-about works of the Charlottenborg exhibitions of the late 1820s bear witness to the fact that genre painting was on the ascent, whereas history painting was in decline (Jackson 2021, 93-4). The paintings accepted for the 1826 and 1828 exhibitions are particularly instructive in this regard, not least since this venue was conservative by definition. When Constantin Hansen (1804-1880), who would end up being an outsider in Danish art for most of his lifetime, yet today has come to be considered a quintessential Golden Age artist, was preparing a canvas for the 1828 Charlottenborg Exhibition **[fig. 1]**, he wrote:

> I Morgen skal jeg til at begynde på et Malerie forestillende Ingenting [...] Det er ikke andet end et simpelt Genre-stykke – en Gruppe af trende Hoveder.
>
> Tomorrow I shall commence work on a painting depicting nothing [...] It is nothing else but a simple genre-piece – a group of three heads. (Constantin Hansen, letter to Jørgen Roed, 30 July 1827, quoted from Bramsen 1994, 165)

e-ISSN 2280-8841

Figure 2 Wilhelm Bendz, *A Young Artist [Ditlev Blunck] Regarding a Sketch in a Mirror*. 1826. Oil on canvas, 98 × 85 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS280. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

Figure 3 Ditlev Blunck, *Study after Nature [The Battle-Painter Jørgen Sonne in his Studio]*. 1826 ca. Oil on canvas, 121.5 × 101 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS57. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

In spite of depicting the painter's three sisters sitting around a table, working, it was exhibited under the title *Tre unge Piger. Studium efter Naturen* (*Three Young Girls. Study after Nature*, cat. no. 68). As we shall see, this tendency to anonymise the sitters – thus turning a portrait into a genre scene – was constitutive in almost all of the ground-breaking genre paintings submitted to the annual Charlottenborg Exhibition around this time.

3 The Studio 'Portrait' in the Hands of Blunck and Bendz

Now I will focus on a number of examples in which a painter has chosen to portray a colleague, yet has titled the painting without any mention of the sitter's identity. We might call this the studio 'portrait', as it is no ordinary portrait.

The first – and most famous – example, *En ung Kunstner betragtende en Skizze i et Speil* (*A Young Artist Regarding a Sketch in a Mirror*), dates from 1826 **[fig. 2]**. Here, the painter Wilhelm Bendz (1804-1832) has depicted his fellow student, Ditlev Blunck (1798-1854), at work in the studio. The sitter is not identified in the title of painting, so we must assume that the important aspect of the painting is the situation rather than the person. In any case, this type of painting, which we might term the studio 'portrait', must be considered a vehicle for the exchange of ideas between students in their early stages of their careers – and this probably explains its experimental nature.

Blunck, the only person occupying the space, is holding up a small preliminary sketch for a painting, in which a painter at the easel can be seen, in front of a large mirror, which reflects not only most of the sketch, but also Blunck's features as well. The aim of his action is to check the compositional balance of the picture. Whilst the actual figure of Blunck, who is smoking a pipe and wearing a red cap, is shown in profile, his reflection in the mirror – which is positioned diagonally to the picture plane – appears *en face*. This arrangement occupies most of the painting's left side, and in the remaining space Blunck's easel can be seen in the foreground. Its marked diagonal counterbalances the diagonal of the stretcher of the canvas that Blunck is holding in his hands, and which lights up as daylight falls on it. On the upper part of the easel, a pencil sketch on paper of a young male can be seen. It is affixed to the easel with a compass, and just above the support of the easel, a chalk drawing of two dogs struggling for possession of a rag can be seen. A dresser in front of the large, horizontally split, gilt-frame mirror occupies the middle ground of the picture. A heavily folded, red cloak with patterned edges – belonging not to Blunck but to Bendz, in fact – lies disorderly to the left, with Blunck's pipe visible just above it, while a human skull resides on the right part of the dresser, on top of a sketchbook, some of whose pages are hanging down, revealing a pencil sketch of the very skull itself. In the foreground, a wooden box of paints, lid open, and with a palette and brushes placed inside, has been placed on an unupholstered chair to the left. Next to the mirror, on its upper right side, hangs an apparently suspended bird cage with a bird inside. Behind it, the stretcher and back side of a canvas are visible, possibly leaning on a yellow wall. Lastly, the mirror reflection reveals not only Blunck's face, but also parts of the room otherwise not visible. The full framework of the easel can be seen, as can a corner of the room, which is revealed to be fitted with a cavetto moulding and gilt-edge wall panels. An iron stove towers in the room, and a plaster cast statue of a classical heroic male nude has been placed on top of it. Due to the deformation caused by the split mirror, both the top of the easel and the statue are bisected.

Let us postpone the analysis of this painting for a short while and turn to another studio 'portrait' painting shown at the 1826 exhibition, namely Ditlev Blunck's large canvas depicting battle painter Jørgen Sonne (1801-1890) in his studio **[fig. 3]**. In all likelihood this was the exhibition's entry no. 56, *Portrait, Studie efter Naturen* (*Portrait, Study after Nature*), which would be another artistic instance of anonymising the sitter in order to shift, or to confuse, the genre of the picture, which cannot be said to be merely a portrait. Again, we are confronted with a colleague painting a colleague, and even this canvas was bought immediately by the royal family. Unlike Bendz's disorienting work, Blunck's painting is more clearly structured. Sonne is depicted sitting – on a military drum, no less – in front of his canvas, looking concentratedly to his right side, smoking a pipe. He is positioned in a corner of a clearly defined interior, whose source of light, a window, can be registered to the very right of the canvas, although some of its light is blocked by a canvas and a Napoleon-like statuette in the aperture. Sonne's focus is directed toward an array – what we would today call an assemblage – of military tokens: an officer's uniform is being held up in a scarecrow-like fashion by a rifle, which leans on the back of a chair, and

Figure 4 Ditlev Blunck, *The Copperplate Engraver C. E. Sonne*. 1826 ca. Oil on canvas, 69.5 × 56 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS51. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

Figure 5 Wilhelm Bendz, *Portrait of a Young Painter [Christian Holm]*. 1826. Oil on canvas, 59 × 50 cm. Hillerød, Frederiksborg Museum of National History. Image courtesy of Wikimedia Commons

Figure 6 Wilhelm Bendz, *Portrait of the Painter N. P. Holbech*. 1824 ca. Oil on canvas, 80.5 × 68.5 cm. Toreby, Fuglsang Art Museum, 12. © Fuglsang Art Museum, photography by Mikkel Grønlund

a ball of some sort supports the opulent hat. Other uniforms and a rapier are lying on the floor next to the chair, on whose upholstered seat the skull of a horse has been placed. A guitar leans against the chair, which also serves as a rack for other military accessories. A two-part bookcase can be seen leaning against the back wall, which runs parallel to the picture plane, and, apart from books, it contains various painter's tools, bottles (one clearly containing schnapps) and an anatomical plaster statuette. On top of the bookcase, Sonne has boldly left his cap on top of a human skull. On the light green wall itself, framed and unframed canvases can be seen hanging, accompanied by a palette and a trumpet. Lastly, Sonne's two dogs (of different breeds) can be seen faithfully resting underneath the painter's easel.

Yet an indirect aspect of this painting – the fact that the sketch that Blunck is holding up in front of the mirror in Bendz's composition is the sketch for this very painting of Sonne – could only have been acknowledged and appreciated at the exhibition, where the perceptive viewer had the opportunity not only to compare two outcomes of the same artistic theme, but also to make the connection between them.

To add to the complexity and productivity of the year 1826, Blunck also painted Sonne's brother, resulting in another studio 'portrait', *The Copperplate Engraver C.E. Sonne* (c. 1826, presumably exhibited at Charlottenborg without number) **[fig. 4]**. In this work, which I will only briefly mention here, the Dutch inspiration is especially felt, as a key work by Gerard ter Borch is featured on the wall in engraved form.

The impact of this new type of studio 'portrait', which was every bit as much a genre painting as it was a portrait of a friend or colleague, must have been felt at the momentous 1826 exhibition, to which Bendz also submitted his *Portrait af en ung Maler* (*Portrait of a Young Painter*), in which the sitter is the animal and battle painter Christian Holm **[fig. 5]**. This work is less radical than his presentation of Blunck, and unlike the Blunck portrait, it does not introduce any symbolically vested items, yet Bendz has again chosen to use the strong diagonals of the chair, the mahl stick and the easel as compositional features. It does not, however, repeat the phenomenological clarity of the Blunck portrait, as the background in particular is a blur made up of various barely recognizable oil sketches hanging on the walls of Holm's studio. And, in contrast to the partially mirrored apparition of Blunck, who remains unaffected by the intrusion of a potential spectator, Holm is presented confidently, looking at the viewer, seemingly welcoming a brief pause from his work and greeting the imaginary visitor – Bendz – whose place is substituted by the painting's spectator. The most striking feature of this studio 'portrait' is the fact that the brownish and olive-green colours on Holm's palette, which he is holding in his hand, have also been employed throughout Bendz's portrait and not merely on the two small canvases that Holm is depicted as currently working on.

A comparison of the Holm picture with Bendz's first known foray into the studio 'portrait', the c. 1824 portrait **[fig. 6]** of the future portrait painter Niels Peter Holbech (1804-1889), in which the statuesque Holbech lends stability to the composition, and where the diagonals are much less prominent, being minor deviations from an otherwise classically structured composition anchored in horizontal and vertical lines, reveals that Bendz's 'portraits' of friends and colleagues became increasingly experimental in just a few years. In the representation of Holbech, classical training is accented by Bendz's use of an *écorché* cast statue to the right as a means of visual stabilisation.

Bendz continued his exploration of the hybrid genre of the studio 'portrait' the following year, when he exhibited the large canvas *En Billedhugger, arbeidende efter den levende Model i sit Værksted* (*A Sculptor Working after Live Model in His Workshop* (1827, exhibited at Charlottenborg the same year as no. 68) **[fig. 7]**. This work differs in several ways from the representation of Blunck: the space has been clearly delineated, the artist at work can be seen directly, the light source – a partially blinded window at the upper part of the back wall – can also be identified, and the emphasis has not been placed on an artists' rectifying measures but on his unmediated act of creation from a live model. This model is a soldier whose nude upper body is to be the centre of attention for the sculptor at work, who is working on a statuette of a classical male hero. The model's discarded uniform, bright red, lies next to him and provides the painting with a dramatic colour accent, as the rest of the tonalities are held in grey and blue. The sculptor, Christen Christensen (1806-1845), is pointing his right arm at his model with a commanding gesture that can signal either a request to change or hold a position or an act of taking measure. The soldier seems to be locked in a fixed, yet combative and defensive position, fists clenched, and his position mirrors that of the pugilist statuette in-progress. Underneath his modelling stand one can see a lap dog in a tub, biting a piece of cloth. The entire visible left wall in the painting carries shelves with plaster casts of famous sculptures, and a comparison with an early sketch for

MDCCC 1800
11, 2022, 53-80
e-ISSN 2280-8841

the painting, now in the Hirschsprung Collection, reveals that both their identity and prominence within the picture space have changed.

In another important genre painting, *En Amagerpige, som vil sælge Frugt i en Malers Attelier* (*A Girl from Amager Selling Fruit in an Artist's Studio*, 1828, exhibited at Charlottenborg in 1828 as no. 56) **[fig. 8]**, Albert Küchler (1803-1886), a highly popular, yet later forgotten genre painter, has shown how a peasant girl barges in on a painter who is occupied with creating an artwork, presumably a history painting, after a male model with bare torso. The girl is startled by the unexpected scene, and whilst the outstretched arm of the male model is merely a pose, the girl seems to take it as an indecent gesture. For that reason, a standing male figure puts his hands protectively around her upper body, yet the girl is disgusted rather than calmed by this move of his. Meanwhile, the painter sits extremely relaxed in his chair, and the crowded studio exudes homeliness in general. Just as in Bendz's 'portrait' of Christensen, several pieces of sculpture add to the spectacle, and in Küchler's creation, they come very close to being mere props added for comical effect. It is a modern-day heir to jolly Dutch studio scenes such as Jan Miense Molenaer's puzzling *Painter and Models in a Studio* (1631), whose intended meaning remains a mystery (Franits 2004, 45) **[fig. 9]**. Other studio 'portraits' stand in relationship to this type of work – in fact, Jesper Svenningsen convincingly argues that Blunck's 'portrait' of C.E. Sonne at work must be partially modelled on Molenaer's comical scene, which Blunck might very well have seen first-handedly in Berlin, and that this affinity would have been evident to a learned audience (Svenningsen 2019, 252-3).

4 The Rise of Genre Painting and Everyday Aesthetics

N.L. Høyen was not alone in noticing the rise of genre painting in Danish art. In fact, a cross-pollination of aesthetic impulses between theatre and painting seems to have played a major role, both in paving the way for the popularity of popular themes within both art forms, and in making possible the gained acceptance of more lowly and contemporary subject matter in art in general. As Lene Bøgh Rønberg explains,

> That people of the day were aware of the relationship between the new story of everyday life in contemporary literature and art and the old Dutch masters can be seen for instance from the fact that the literature critics of the time used the term 'genre painting' or indeed 'Netherlandish images' in descriptions of the new realistic literature. (Rønberg 2000, 74)

Increasingly, well-known narratives from theatre found their way directly into contemporary genre paintings, as in the case of Wilhelm Marstrand's (1810-1873) *En Flyttedagsscene* (*A Moving Day Scene*, The Nivaagaard Collection) from 1831, which was derived from Henrik Hertz's (1797/98-1870) play *Flyttedagen* (*Moving Day*, 1828), in which Hertz poked fun at Copenhageners' moving frenzy. Hertz has also provided us with the best testament to the turning of the tide in Danish aesthetics around 1830. In his anonymous published *Gjenganger = Breve eller poetiske Epistler fra Paradis* (*Ghost letters, or poetic epistles from Paradise*, 1830), in which Hertz mimics the style of the late Jens Baggesen in order to set matters straight in Danish literature, and which consists of several parts (epistles), one epistle is titled *Poesiens Folkestemme contra Ästhetikens Polignac (Riimbrev fra Knud Sjællandsfar til Prof. C. Hauch)* (*The People's Voice of Poetry contra the Polignac of Aesthetics [Letter in Rhyme from Knud Sjællandsfar to Professor C. Hauch]*). Here, Hertz not only critiques the poet and physicist Carsten Hauch (1790-1872), his contemporary, but also presents a poetics which seeks to allow for greater artistic licence than what the classically-oriented training had hitherto been able to accommodate. In other words, it is also a call for a more topical approach to poetry and theatre.

Already by 1820, the so-called 'mythology strife' between factions of the Royal Danish Academy of Fine Arts had challenged the established canon of history painting, leading to greater appreciation of subject matter from Norse mythology. Yet Hertz's epistle challenges the very foundational primacy and aesthetic legitimacy of historical events and ideals, not only the relevance of a particular sort of inspiration from history. The epistle opens with a quotation from Jens Baggesen, who had himself been one part of a poet's feud (with Adam Oehlenschläger), and who had recently passed away in 1826:

> Mig synes, at hans (Digterens) høie Stemme
> Bør være Tidens ædle Tolk,
> Og at hans Aand bør være hjemme,
> Hvis han vil synge for sit Folk.

> It appears to me that his (the poet's) high voice
> Should be the noble translator of time,
> And that his spirit should be at home,
> If he intends to sing for his people.
> (Baggesen 1814, 19)

As Hertz's epistle is coming to an end, he writes:

> Og dog Du troer, 'Poetens svage Side
> Er, at han hænger sammen med sin Tid.'
>
> And yet you think [that] 'the weak side of the poet
> Is that he is connected to his time'.
> ([Hertz] 1830, 107)

This is a direct paraphrase of Hauch's introduction to his poem *Hamadryaden* from the same year, 1830. Here, Hauch claims that

> At Digteren hænger sammen med sin Tid er en anden Sag, men dette er ofte hans svage Side, de største Digtere stod netop tidt i Opposition mod Tiden.
>
> That the poet is connected to his time is another matter, but this is often his weak side, the greatest poets were exactly often in opposition to [their] time. (Hauch 1830, xi)

Yet the most intriguing passage occurs – for our art historical undertaking, at least – midway in the epistle, where Hertz employs metaphors from the world of painting in order to explain the latest developments in theatre:

> Naar skal engang den gamle Fordom endes,
> At Den, der vækker *„Øieblikkets Liv"*
> Ved Kunstens Tryllemidler til et Bliv,
> Hvis Træk til alle Tider vil erkjendes,
> At han i Genialitet
> Staaer under den Poet,
> Hvis Phantasie af fjerne *Tider* tændes;
> Naar vil man endeligt engang
> For Alvor troe paa, at en Digters Sang
> Ei vinder *Værd* ved *Stoffet*, der behandles,
> Men ved *Behandlingsmaaden*; at ved den
> Et Liv, der letforgjængeligt gled hen,
> Til skjøn og varig Existens forvandles? —
> Hvi stikler Du med Afmagts Haan paa hiint,
> Skjøndt flygtige, skitseerte,
> Dog ved poetisk Kraft og mangt et fiint
> Af Livet heldigt grebet Træk marqueerte,
> Med Ynde malte *Genre=Malerie*,
> Der glædeligt for Kjenderen sig stiller
> I næsten alle Heibergs Vaudeviller? —
>
> When shall we see the old prejudice eliminated,
> That whoever awakens *'the life of the moment'*
> To a permanence by the magical means of art,
> Whose traits will be acknowledged in any age,
> That he in geniality
> Stands below that poet,
> Whose imagination is lit by ancient *times*;
> When will one finally once
> Honestly believe that a poet's song
> Does not gain in value by the *subject matter* being treated,
> But by the *method of treatment*; that by that
> A life that all too perishably passed,
> Will be transformed into beautiful and permanent existence? —
> How can you with the spite of ineptitude mock this,
> Although hastily sketched,
> Yet with poetic power and many a fine
> By life fortunately seised trait distinguished,
> With grace painted *genre painting*,
> Which happily appears before the connoisseur
> In almost all of Heiberg's vaudevilles? —
> (Hertz 1830, 104-5)

Hertz's ambition is clearly stated: to elevate ordinary life so that it could become an equally worthy subject matter for the poet, with Johan Ludvig Heiberg's vaudevilles as a case in point. To this end, Hertz refers to genre painting, and his emphasis on the legitimacy of the sketchy rendering of fleeting impressions confirms a shift towards an informal (and Romantic) aesthetic to be active.

It is no wonder that Hertz initially published his polemical piece of imitative 'ghost-writing' anonymously, for his reference to Polignac, the ultra-royalist French prime minister who had just fallen from power in the July Revolution, together with his monarch, Charles X, was extremely bold. It is worth keeping in mind that no freedom of the press existed in Denmark at this time, and that outspokenness against the government could come with dire consequences. As late as in 1836, newspaper editor C.N. David was removed from his professorship at the University of Copenhagen, in spite of having been acquitted for insults against the Danish Monarchy. Only in 1849, with the new constitution, did the Danish public attain full freedom of speech.

Figure 7 Wilhelm Bendz, *A Sculptor [Christen Christensen] Working after Live Model in his Workshop*. 1827. Oil on canvas, 190 × 158 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS62. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

Figure 8
Albert Küchler, A *Girl from Amager Selling Fruit in an Artist's Studio*. 1828. Oil on canvas, 71.5 × 60.5 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS120. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

Figure 9
Jan Miense Molenaer, *Painter and Models in a Studio*. 1631. Oil on canvas, 91 × 127 cm. Berlin, Gemäldegalerie, 873. Image courtesy of Wikimedia Commons

Figure 10 Christen Købke, *The Landscape Painter Frederik Sødring*. 1832. Oil on canvas, 42.2. x 38.9 cm. The Hirschsprung Collection, 309. Image courtesy of Wikimedia Commons

Figure 11 Wilhelm Bendz, *Sketch for A Sculptor [Christen Christensen] Working after Live Model in his Workshop*, detail. 1826-27 ca. Oil on canvas, 23.8 × 21.1 cm. Copenhagen, The Hirschsprung Collection, 37. Image courtesy of Wikimedia Commons

Hertz's metaphorical use of genre painting indirectly confirms that both this type of painting and the modern vaudeville served as new and welcome outlets for public sentiment, and even for concealed criticism of the government and the monarchy. Some of Marstrand's early genre paintings from around 1830 wittily thematise both the discipline enforced on the citizens of Copenhagen by the military and the social stratification of the city, although his pictures cannot be said to concern class struggle as such (Svenningsen 2020, 17-18). A few of his pictures, which showcase drunkenness, prostitution and extramarital affairs, go even further in terms of challenging established morality (Rønberg 2000, 119-20). Additionally, many of Marstrand's works, even the smaller ones, cleverly contain several narratives in one. In spite of its light-heartedness, even Küchler's view of the impromptu gathering of male artists and a girl in a studio confidently announces a bohemian lifestyle to the surrounding world (Larsen 2019, 108).

5 Romantic Reflexivity, Dualism and Transformation

Does this mean that genre painting, in its newfound form in Copenhagen around 1830, was only connected, firstly, to a novel bourgeois culture on the rise, and, secondly, to a Romantic acceptance of the ephemeral motif? If this were the case, it would be hard to explain why genre painting, even in its academically most accomplished disguises, has fared badly in later accounts of the painting of the Danish Golden Age until recently.

The discovery of genre painting amongst the students of the Royal Academy in Copenhagen, who learned just as much from each other as they

did from their professors (Svenningsen 2015), went unacknowledged in Danish art history writing, except perhaps for the occasional admiration of Bendz and Rørbye. Although extremely successful in their own lifetimes, Blunck and Küchler were relegated to obscurity. It would seem that even slightly acknowledging the beneficial impact of genre painting on the maturation of Danish Golden Age painting was taboo for most of the twentieth century, where only formal qualities were celebrated, and this pervasive narrative for a long time left us with a distorted view of the actual priorities and developments at the time (Rønberg 2000, 102). Recent publications, not least Charlotte Christensen's methodical research on what art was actually exhibited, bought and collected during the period, has greatly remedied these scientific blind spots (Christensen 2019).

When first Rørbye (in 1844) and then Marstrand, his successor (in 1848) became professors at the Royal Academy, it marked an overall concession that a suitable candidate for the professorship in history painting could no longer be found. Instead, the holder of the professorship had now become a genre painter (Svenningsen 2020, 40-1). Genre painting was just intimately linked, not only to the demand for democracy and to the nationalist upheaval at the time, to which Høyen was attached, but also to an increasing acceptance of informal values in art.

Yet this emphasis on the qualities that we have come to associate with the Romantic movement must not mislead us into overlooking what I find to be the most interesting aspect of the Danish Golden Age school of genre painting, namely its combination of novelty with conventionality. In fact, I will claim that the long-standing and ongoing fascination with artworks such as the studio 'portraits' stem from exactly this allegiance to tradition and innovation alike. This is why we can talk of a 'rebirth' and not merely of a 'birth'. David Jackson states that

> A significant aspect of Danish art in this era will be seen to address itself to a coming-into-being, a notion of 'what should be', which may be regarded as pragmatic or idealising, depending on one's outlook. (Jackson 2021, 22)

In their contributions to the interpretation of Bendz's picture of Blunck, arguably the most important one of the studio 'portraits', Mogens Nykjær and the late Kasper Monrad almost speak with one voice when both conclude that we are confronted with a hybrid painting that draws and plays ingeniously upon conventions of both portrait and genre painting (Monrad 1989, 143; Nykjær 1991, 82).

Until Nykjær's reassessment of Bendz's pictorial project, the generally held stance was that the picture of Blunck was compositionally messy, yet finely painted. Its supposed realism was taken at face value (Nykjær 1991, 76-7). Nykjær, however, instead labours to embed Bendz's painting into the predominantly Neoplatonist and idealist cultural climate of the time of its making. He does so by interpreting Bendz's picture in the light of the poetic output by Schack von Staffeldt. Much later, this theme was taken up again when the late Klaus P. Mortensen, Professor of Danish Literature, presented his interpretation of Bendz's oeuvre, in which parallelisation with Hertz's writings compete with Nykjær's focus on Staffeldt.

Let us, then, return to the much-discussed painting of Bendz representing Blunck in order to arrive at an analysis. First of all, it must be noted that the foreground of the painting presents us with the most foundational elements of the craft of painting. To the left, we register a box of paints, brushes, a palette, and a sketchbook, and to the right, we see the easel and even a piece of chalk. As Charlotte Christensen observes, this assemblage of professional, yet basic objects almost constitutes a phenomenological statement (Christensen 2019, 158). There is even a correspondence between the crude drawing of the dog fight – an animal occupying the lower rungs of the evolutionary ladder – and the material itself, which lends itself only to preliminary sketching, not to higher artistry. Yet, as we know, almost every picture would begin with a composition roughly sketched on the canvas with chalk that would then become hidden from sight by the paint layers as the painter progressed. The chalk drawing might not be desirable as an outcome in its own right, yet makes up the backbone of the painting. Furthermore, whenever a canvas is placed on the easel, the drawing vanishes from sight – as in the finished product.

Moreover, the painting functions as an allegory of the process of artistic refinement. At the lowest level of the canvas, we see a human skull and its representation on the pages of the sketchbook. This process merely concerns the faithful rendering of an object. Immediately on top of the skull, our gaze meets the sketch that Blunck is holding, yet as both Nykjær and Mortensen maintain, this is not the actual painting, only a partial mirror image of it. Nonetheless, it marks another stage in the artistic process, and yet another, which however precedes the oil sketch, is represented by the pencil sketch of Sonne's face, which is informally 'exhibited' on the easel. Lastly, at the upper part

of the canvas, and only in reflection, we find a classical statuette to be residing – the only apparently finished artwork in the entire spectacle, although even this piece might be a downsized version of an original statue.

It is worth noting that all the artistic media involved in an academic education are present in the picture. The painting thus contains various emblems of the craftsmanship dimension of the art of painting (Blunck is also depicted in his painter's shirt), which is highlighted at the expense of the more intellectual and historical dimensions of said art. As Mortensen highlights, the presence of Blunck is shown both in profile and *en face*, two typical learning exercises in the process of mastering portraiture – but also two separate viewpoints providing access to different visual information (Mortensen 2000, 116).

Both Nykjær and Mortensen present interpretations of the Blunck 'portrait' in which the complexity and constructedness of the imaginary setting are considered tokens of a Romantic mode of reflexivity, and both writers in fact apply this interpretation to Bendz's 'portrait' of Christen Christensen as well, which they find to be the more accomplished painting of the two, since the flow of light here attains individual value and adds another layer of meaning to the composition.

That Blunck's face is mainly seen indirectly, in reflection and not in actuality, is deemed important by Mortensen, who finds visuality and visibility to be its main themes (Mortensen 2000, 115). Nykjær finds this to be an act of appearing (Nykjær 1991, 81). As spectators we are denied complete access to Blunck's features, which makes possible a kind of visual riddle, and this greatly distances the painting from other artists' portraits, such as Købke's 1832 portrait of – and birthday present to – his colleague Frederik Sødring **[fig. 10]**, who appears in plain sight and in entirety.

As is evident not only from the artists' basic materials and utensils displayed in the foreground but also from the gestures of the depicted figure of Blunck, the genesis of the artwork is the main theme in Bendz's interior scene. According to both Nykjær and Mortensen, this theme – the ennobling transformation of matter into spirit by the intervention of the artist genius – proceeds from the material conditions, exemplified by the tools and supplies, and gradually unfolds as the viewer follows the various zig-zagging 'stations' of the composition.

One way of looking at this trajectory would be to focus on the status of completion of the various artworks assembled on the canvas. As it turns out, not a single item can be said to be an exhibitable artwork, and almost all of them are rendered under dissatisfactory conditions: Brushes block the view to the sketch of the skull, the oil sketch is only partially seen, as is the pencil sketch of Sonne's face, which is reflected in the mirror, albeit in a distorted mode. The statuette – the only almost-perfect artwork to be seen, and the only plastic object present, apart from the skull – is woefully severed visually by the properties of the mirror. In other words, Bendz has depicted the flux of artistic creation and the various means that serve the artist in this process.

If we follow Nykjær, Bendz's reinterpretation of the studio portrait is a celebration of art's immortality and the genius's ability to transcend and transmute perishable material conditions (Nykjær 1991, 82). The mirror becomes the gateway to the eternal side of this duality, and the artist has privileged access to this realm. Mortensen is in no disagreement here, yet adds additional layers of meaning to this interpretative approach. He finds that the phenomenal world meticulously arranged in Bendz's work culminates, by acting as a network of signs, in the viewer's realisation that the artist is the source of these processes of ordering and transmutation, which mirror the morphological and evolutionary processes in nature (Mortensen 2000, 119-20). And the very point of Bendz's picture of Blunck – whose identity is not important, it could be any other inspired artist – is to make this otherwise hidden process visible and intelligible to the spectator (Mortensen 2000, 115-16). The artificiality of the arrangement of stuffs, which some early commentators all too readily dismissed, due to the then-current, and entrenched, formalist priorities, serves an aesthetic function (Røder 1905)

Jackson sums up the dualist pictorial strategy of the Danish Golden Age with the following statement, which would construe Bendz's representation of Blunck at work as the quintessential Golden Age painting (Jackson 2021, 189):

> the shared aspect here is a form of romantic materialism, the deployment of scientific principles to understand Nature, but without seeking to deny its divine mystery and authorship. In the art of the Golden Age era this is observable as a classical-romantic hybrid […] Here the artist's personal emotional experience in the creative act is not discarded, but nor is it privileged. The distinctive product […] is a cooler or more restrained form of Romanticism, a fusion of rational detachment and romantic subjectivity.

e-ISSN 2280-8841

6 'The Foundational Idea' of Hertz and Eckersberg

The uniting factor of the Golden Age of Danish painting, or the Eckersberg School, has very often been located in the rise of *plein air* painting and the faithful study of nature. This might be true to some extent, yet this subjective notion suffices neither to reflect the actual artistic pedagogy of Eckersberg nor to explain the aesthetic aims of the art of painting prevalent at the time.

As is confirmed by the anonymity of the painting's original title, this painting is an allegory of painting rather than a representation of Blunck. If we for a moment return to Blunck's 'portrait' of Sonne at work, as a comparison between the two connected works can be instructive, we find that his witty characterisation of the painter's task concerns material conditions only. It is almost a social commentary on the painter's lack of means, for which a compensation can be found in artistic inventiveness, and its boldness resides in its exposure of the pragmatic and irreverent paths that the painter might take in order to make his ambitions come alive – in defiance of various hardships.

Bendz's picture, on the other hand, is both much more serious and much more mysterious, although both 'portraits' share a common ground in the representation of the artist absorbed by his work. In Blunck's work, we are able to view all the assembled items and beings without obstruction, whereas in Bendz's work, what we are allowed to see is wholly dependent both upon the painter's whims and the inescapable condition of the mirror dividing the space along a vertical axis in the middle. Thus, every item has been conveyed in a frustratingly fragmented state. Even the action that necessitates the mirror might be said to contribute to this theme, for Blunck's reliance on an external device for aesthetic assurance poses a challenge to the independence and reliability of his senses. The upper half of the mirror distorts beauty, whilst the lower half aids Blunck in guaranteeing beauty, so the function of the mirror is intrinsically paradoxical.

The progression from incomplete to complete, and from part to whole, is a defining mode of Romantic thought about the world, and about our perception of it. In Bendz's creation, the guarantor of order and unity is the genius artist. This order concerns not only the perceptual access to the world but also a hidden dimension of beauty – the universal principle of the spiritual or divine – that can be made manifest by the intervention of the artist. The artist's command of making this hidden order visible is especially indicated by the placement of the single skull and its representation, the simple drawing, below and the corresponding higher and more accomplished depictions of a human being in the middle part of the picture. The inclusion of Bendz's cloak in the picture points to him as the originator of this order, in which a potential *mise-en-abyme* situation is avoided: the aim of the painting is not to dissolve reality but rather to enhance it.

As our gaze proceeds upwards, Mortensen notes, the distance increases between the observed object and its visual representation, be it by drawing or by reflection. One might add that only the sketch, placed high up on the easel, conveys Sonne's facial features properly, allowing for verisimilitude. A plausible interpretation might read as follows: the more the artist detaches himself from the minutiae of the observed, by distancing himself both in body and in spirit, the more reality can be transformed. Mortensen couples the now-famous painting of Bendz painting Blunck to exactly this notion, which he finds to be active not only in Eckersberg's teachings but also in the philosophies of Heiberg and Hertz.

In his 1831-32 programmatic poem, *Naturen og Kunsten* (*Nature and Art*), Hertz brings to attention the question of ephemerality in our surroundings. How can the contemporary artist capture the essence of nature without getting lost in the overwhelming and ceaseless sequence of fleeting moments?

> Naturen gjækker os med en Uro og en Hast,
> Der hindrer os at holde Synet fast
>
> Nature fools us with unrest and haste,
> Which prevent us from staying focussed.
> ([Hertz] 1831, 110)
>
> Os hindrer Øieblikkets Magt
> Det Virkeliges Væsen at erkjende
>
> The power of the moment keeps us from
> Grasping the essence of the real.
> ([Hertz] 1832, 198)

His answer – essentially a poetics – implies that the obligation of the artist means distilling from perception an object's *Grundidee*, foundational, or rather constitutive, idea:

> Her har du Kunstens Maal: Poetens Digt,
> Skulpturen, Malerkunsten, alle stræbe
> At give deres Gjenstands *Grundidee*
> Og rendse dem for Stofferne, vi see
> Forstyrrende ved dem at klæbe.

> Here you have the aim of art: the poet's poem,
> Sculpture, painting, all strive
> To present the *essential idea* of their object
> And to purify them of the stuffs that we see
> Are clinging to them confusingly.
> ([Hertz] 1832, 192)

As Hertz explained in his sequel to *Gjenganger = Breve*, called *Fire poetiske Epistler fra Knud Sjællandsfar til Grandskeren* **, *Naturforskeren* ** *og Digteren* ** (*Four Poetic Epistles from Knud Sjællandsfar to the Scholar* **, *the Natural Scientist* ** *and the Poet* **, 1831), this happens when the spirited artist reshapes reality in order to bring to light its inner beauty:

> Det er din *Sjæl*, din *Tanke*, der forener
> Som i et Middelpunct Naturens
> Phænomener
>
> It is your *soul*, your *thought*, that unites
> As in a middle point the phenomena of Nature.
> ([Hertz] 1831, 129)
>
> En Kunstners Kald er himmelsk, naar han
> skaber
> Den virkelige Verden om, til den
> I skjønne Former viser sig igjen
>
> An artist's vocation is heavenly, when he
> remodels
> The real world until
> In shows itself anew. ([Hertz] 1832, 198)

Mortensen emphasises the fact that Hertz's aesthetic project does not aim to idealise reality; rather, it calls for an increased awareness and reflexivity on behalf of the artist:

> *Det er Natur og Sandhed, som jeg søger*
> *Men Intet misforstaaet Ideal*
>
> It is nature and truth that I seek
> But no misunderstood Ideal.
> ([Hertz] 1832, 194)

The parallelism between Hertz and Bendz is only circumstantial, of course, and some readers might take issue with Mortensen's equalising of literary and painterly terms, although, as we can confirm, the traffic of descriptors between theatre and painting was lively in the 1820s. Yet, interestingly, Eckersberg, Bendz's professor, expressed similar aesthetic sentiments. In his 1833 treatise for students, *Forsög til en Veiledning i Anvendelsen af Perspectivlæren for unge Malere* (*Outline of an Instruction in the Application of Perspective for Young Painters*), he introduces the notion of the 'foundational image' (*Grundbilledet*):[3]

> Ethveert Kunstværks egentlige Værd er for største Delen grundet paa Formens nöiagtige Overensstemmelse med Grundbilledet, og *Ideen* lader sig ikke alene vel forene med Gjenstandens ydre rigtige Form, men denne synes endog at være nödvendig for at hæve eller tydeliggjöre hiin.
>
> The actual value of any artwork is mostly based on the accurate compliance of the form with its foundational image, and the *idea* not only lends itself to be well united with the outer, correct form of the object, but even seems to be necessary in order to elevate or clarify it. (Eckersberg 1833, 4)

This process of transformation is even more prominent in Bendz's 'portrait' of Christensen, the sculptor, which itself underwent several transformations from sketch **[fig. 11]** to finished – large – canvas. The sheer size of the work, traditionally reserved for history paintings and portraits of the elite, says something about the way in which a new generation of artists pushed traditional boundaries (Larsen 2019, 115). These changes, not least the idealisation of the previously brutish soldier who poses as Christensen's muscular model, suggest that Bendz sought to represent the artistic act of creation in several of his works, making it a recurring theme of his. If so, it would confirm another affinity with the practice of favoured Dutch seventeenth-century artists whose fame rested upon the constant reinvention of established compositions (Ho 2017).

If the 'portrait' of Blunck can be said to be absorptive and introspective in its atmosphere, the 'portrait' of Christensen is highly theatrical and triumphant. On this scale, from the absorptive to the theatrical, a famous dichotomy coined by Michael Fried in order to grasp developments in eighteenth-century French painting, Bendz registers on all, disproving that the absorptive composition – one that negates the beholder in order to confine the action to the picture plane – is the only gateway to the evolution of autonomous modern painting, as Fried would have us believe (Fried

3 According to Signe Havsteen, Eckersberg's concept of *Grundbilledet* carries both a practical applicability and a philosophical implication. Havsteen 2017, 80.

1980). The sculptor is conveyed as being in command not only of his art, as showcased by his impressive collection of plaster casts of canonical sculptures, ancient and modern, but also of his model. Christensen, the artist, thus has the power of bringing to life the ideal, ennobling 'foundational image', which is derived from even the basest material conditions and everyday dealings. Mortensen likens the commanding gesturing of Christensen to Michelangelo's *Creation of Adam* in the Sistine Chapel (Mortensen 2000, 125).

7 The Rediscovery of Pictorial Conventionalism

Hertz and Eckersberg were not alone in promoting the idea of the need for a compositional sentiment whereby the artist could distil from life a truer reality; philosopher F.C. Sibbern (1785-1872) aimed for the same. In his 1834 tome, *Om Poesie og Konst…* (*On Poetry and Art…*), he asserts that

> Konstens egentlige Gjenstand overalt er det indre Ideelle, og at Konsten, for ret at hæve det frem og lade det træde ud for os, ikke har at blive staaende ved den udvortes Virkeligheds simple Gjenfremstilling.

> The actual object of art is everywhere the inner ideal, and that art, in order to justly emphasise this and let it appear to us, should not stick to the simple mirror representation of outer reality. (Sibbern 1834, 260)

The path to universality of meaning follows endless artistic, highly subjective, iterations of attempting to grapple with a particular phenomenon, Sibbern finds. And this procedure is nowhere more apparent than in his lucid definition of genre painting, which he treats distinctively from landscape painting:

> Det saakaldte Genre-Malerie, som giver Scener af det Virkelige daglige Menneskeliv, saavelsom de Arter af Skuespillerfremstilling, som hermed have lighed, grændse nær hertil, ere dog ei saa simpelt opfattende; det Billede, de give er paa en mere selvstændig Maade sprunget frem af en mangfoldig Naturbeskuelse, uden at være taget af nogen bestemt enkelt Gjenstand.

> The so-called genre painting, which produces scenes from real, daily human life, as well as the kinds of actors' representations, with which it bears likeness, border on it [landscape painting], yet are not so simplistically perceiving; the image that they provide has in a more independent way sprung from a multitudinous view of nature, without having been taken from any particular object. (Sibbern 1834, 176)

This body of thought is easily linked to mainstream Romantic ideas, in particular to the notion that even trivial experiences in nature and culture can become animated, ennobled and universal in the hands of the inspired artist. Yet we must not forget that the treatment of genre painting in mainstream accounts of Danish Golden Age painting has time and time again been synonymous with omission and rejection, which has given rise to the notion that the emergence of genre painting was an aberrant phenomenon that had nothing to do with the study of nature encouraged by Eckersberg, and which was detached from the Romantic impulses for which I have just accounted.

Just to give an example, in his 1898 monograph of the artist, Emil Hannover not only dismissed Eckersberg's production of genre pictures, *tout court*, he also considered their artificiality alien to the emerging *l'art pour l'art* mentality which he deemed progressive (Hannover 1898, 161-2, 302-4). And, writing in 1905, Sigurd Müller found Eckersberg's forays into genre painting nothing less than disgusting (Müller 1905, 26). This reception of 'the father of Danish painting' did not exactly stimulate any interest in his students' experiments with similar subject matter, nor did the fact than Høyen and his followers had stamped the likes of Blunck, who had sided with Prussia against Denmark in 1848, as un-Danish help to arouse any interest in their output, quite the contrary. Thus, genre painting was regarded as insignificant to, and perhaps even in opposition to, the Golden Age when that term began to take hold. Subsequent treatment of genre painting became one of omission rather than confrontation.

However, nothing could be farther from the truth. The small revolution in aesthetics that gave birth to Danish genre painting in the years leading up to 1830 was part and parcel of Romantic thought, as both Hertz's and Sibbern's statements corroborate. The change of dominant subject matter – from history painting to quotidian scenes from Copenhagen – was remarkable in itself, not least since Denmark was only just recovering from a series of devastating blows to the prestige and power of the country, which had be-

come relegated to a minor state in Europe, after suffering bankruptcy in 1813 and losing Norway in 1814 (Vejlby 2019, 126-7). Clearly, genre painting served several ends at one and the same time: by depicting the everyday business of the rising class, the bourgeoisie, it ennobled its moral code; by being intimately connected with contemporary theatre, it could function as a clandestine outlet for critique of society, thus bypassing government censorship; and, in the eyes of the artist, it authorised the aesthetic interest in the everyday, regardless of the class affiliation of the chosen motif, thus gradually undermining the established academic hierarchy of genres.

In spite of being more than a century removed in time, the Danish artists could look to the seventeenth-century Dutch example for inspiration, and so they did, in museums and in private collections, at home and abroad. The studio 'portrait', which has served as the main focus throughout this article, is the best example of a hybrid genre in which the experimenting artist could fuse approaches learned from the Dutch masters with the fresh teachings of Eckersberg, just as good-natured competition between students played no little role in this development. Yet even the enlightening interpretations by keen observers such as Nykjær and Mortensen downplay the importance of past conventions.

The compositional similarities between Dutch and Danish genre paintings were determined in Rønberg's pioneering study, which accompanied the 2001 exhibition *Two Golden Ages* (Statens Museum for Kunst/Rijksmuseum). As she makes clear, when picturing the lower-class social groups that were alien to the bourgeoisie, both Dutch and Danish artists of the two periods had to resort to typification (Rønberg 2000, 75).

One must not confuse genre painting with reality, and that applies to the Danish school as well. As Sibbern perceptively states, genre painting emerges from the compositional and thematic merging of various motifs and concepts, which do not even have to be recent. Throughout his life, Marstrand kept reusing and reworking impressions that he had sketched some ten or twenty years before.

The way in which the Danish artists both borrowed certain motifs from each other and created variations on a theme, in this case the studio 'portrait', lies at the heart of what constitutes genre painting and its capacity for endless creative modification. Just to give an example, Jacob Ochtervelt's *The Sleeping Cavalier* (c. 1660-3, Manchester Art Gallery) is not only a pendant to a similar picture (*The Embracing Cavalier*, ditto) by the same artist, who has reused his models, but also draws heavily upon groupings of figures in previous paintings by Gerard ter Borch (*The Sleeping Soldier*, c. 1656-1657, Taft Museum of Art) and Frans van Mieris (*Inn Scene*, c. 1658, Mauritshuis). The most successful genre painters of the Dutch Golden Age would oscillate between innovation and replication in their work (Ho 2017).

Yet, as to the Dutch school and its pioneering representatives, this variation always took place within the bounds of established tradition. Dutch Golden Age genre painting was inherently conventional, in the sense that originality was not valued as an end in itself – in contrast to the later Romantic developments – and in the sense that almost every pictorial innovation was an outgrowth of established concepts. In contrast, the Danish painters had freer rein, aesthetically speaking, but this does not mean that their most intriguing pictures are bereft of conventionality; in fact, I will argue for the opposite – that exactly the engagement with (Dutch) pictorial conventions allowed these painters to add additional layers of meaning to their works.

If we begin with the interrelationship between the paintings – the appearance of Blunck's work-in-process in Bendz's finished work – this alone is a trait which demonstrates the same reflexivity on behalf of the painter's profession found in the best works of the Dutch Golden Age. In Samuel van Hoogstraten's *View of an Interior, or The Slippers* (c. 1658) **[fig. 12]**, the otherwise empty series of domestic rooms end with a wall on which the left part of Gerard ter Borch's *The Paternal Admonition* (c. 1655, Rijksmuseum) can be seen. Furthermore, the hybridity made possible by genre painting itself, which readily encroaches upon several neighbouring genres, opens up avenues of exploration across academically defined genres, and this was precisely what the Danish (and North German) group of artists did in the late 1820s.

MDCCC 1800
11, 2022, 53-80
e-ISSN 2280-8841

Figure 12
Samuel van Hoogstraten,
View of an Interior, or The Slippers.
1658 ca. Oil on canvas, 103 × 70 cm.
Paris, Musée du Louvre, RF 3722.
Image courtesy of Wikimedia
Commons

Figure 13 Wilhelm Bendz, *Sketch for A Young Artist [Ditlev Blunck] Regarding a Sketch in a Mirror*, detail. 1828 ca. Oil on canvas, 18 × 17 cm. Private collection, formerly with Van der Meij Fine Arts, Amsterdam. Image courtesy of Van der Meij Fine Arts

Figure 14 Thomas Wijck, *An Alchemist in his Laboratory*. 1631-1677. Oil on canvas, 75.5 × 64.2 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMSst14. Image courtesy of Statens Museum for Kunst

8 A 'Reality Effect', Reborn

In most of the studio 'portraits' covered in this article, this meeting of the genres plays out with an exaggerated accent on domesticity (Munk 1994, 106). The intrusion of public peddling into the semi-private artists' studio provides the main theme of Küchler's painting of the bewildered peasant girl in a crammed interior, whilst in the other works certain domestic features serve to challenge the seriousness of art (Vejlby 2019, 132). This applies to the nonchalant use of a cranium as a piece of furniture in Blunck's picture of Jørgen Sonne and to the abandoned cloak belonging to Bendz in his picture of Blunck. In both paintings, the painters' loyal animals, which would normally be in a household, not a public institution, are competing with classical artworks for our attention.

In the antecedent Dutch paintings from the mid-seventeenth century, artists' studios are commonly featured as motifs of genre pictures, even in highly jocular ways, yet the way in which domesticity has become a theme in its own right, and out of context, distances the Danish artists' studio paintings from their Dutch counterparts. Bendz, Blunck and Küchler have not only learned from their Dutch predecessors the method of using various attributes but also how to imbue them with new meanings by switching the context. Whilst the skull in the 'portrait' of Blunck is perhaps the most conventional symbol, still being a *vanitas* emblem, the encaged bird has been used in a new way. Nykjær sees it as the artist's enchained soul (Nykjær 1991, 84), but it could also be a symbol of fidelity (just like the dogs in the picture of Sonne), and in any case its use here is far removed from the Dutch context where it was commonly used to signify maidenhood, innocence or childhood (Franits 2004, 180). And this is not the only instance of a wholly transformed significance involving birds in Danish genre paintings (Rønberg 2000, 107-8). What remains, however, is that the Danish artists equally resorted to established, yet reformed symbols in order to convey a message, in spite of being less and less subservient to established conventions in painting.

Also the use of statuary in these hybrid paintings is significant. Both the inclusion, the positioning and the gesturing of the statues featured in Bendz's 'portrait' of Christensen have undergone major changes, which should at least allow for the possibility that even the inclusion and brutal severing (by the composite mirror) of the statuette in his 'portrait' of Blunck have not been left to chance. "Paintings by Bendz and Küchler question the instructional merit of antique statuary", Leslie Anne Anderson concludes (Anderson 2011, 63).

A surviving sketch for the painting **[fig. 13]** (ca. 1828, private collection, formerly with Van der Meij Fine Arts) features the mirror without any reflected objects, nor disturbances, except for the main scene of Blunck and his canvas. Here, even Sonne's face is nowhere to be found (Søndergaard 2017, 53). All of these elements must have been added gradually. The finished canvas reads like a programmatic statement in defence of the art of painting and its methods (Larsen 2019, 113), and the fact that the statuette has been placed so as to invariably cut it visually in two might imply Bendz's partisanship in the *paragone*, the famous debate on the primacy of either painting or sculpture. It was common for entrants in this debate partisan to sculpture to claim that only sculpture had the capacity for combining multiple viewpoints into one. Yet various seventeenth-century paintings featuring mirrors or other reflective surfaces "demolished the traditional claim of sculptors that only a freestanding statue could present different but equivalent views of the same figure" (Hecht 1984, 126). Due to the reflexivity permeating Bendz's painting in every detail, it seems likely that it serves as his contribution to the *paragone*. In any case, the *paragone* surfaces in some Dutch Golden Age paintings, although seldom as their main theme (Franits 2004, 255).

As we have seen, transformation of inert matter into animated form runs like a thread in Bendz's oeuvre, and its presence makes possible a further interpretation. The probing attitude and absorptive attention to matters at hand of the painter embodied by Blunck closely resembles the stock figure of the alchemist that was extremely popular in seventeenth-century Dutch art. It was the hallmark of the painter Thomas Wijck, whose pictures, according to a recent book, "demonstrate not only the mastery of the painter over nature, in illusionistic depictions of texture, light, and form, but also painting's ability to make use of alchemical products — pigments, solvents, and so on — to capture the practice of alchemy itself" (Drago 2019, 219). In fact, a painting of *An Alchemist in his Laboratory* by Wijck **[fig. 14]** has been part of the Danish Royal Collection (now the Statens Museum for Kunst) since 1760, yet Bendz could hardly have seen it, as it was hung in Fredensborg Palace until 1965. In this picture, the main protagonist is wearing a red hat not unlike the one worn by Blunck, just as an inhabited bird cage is also included. Thus, by mimicking elements from the conventional Dutch

picture of the alchemist, Bendz achieved to carry his theme of transformation even further. Here it must also be noted that when Rønberg claims that "the anonymous figures of an earlier age were largely replaced by identifiable persons", it does not entirely hold true for the studio 'portrait' type of genre painting (Rønberg 2000, 100). Blunck has been reduced to a type who is known by his attributes – the 'fundamental image' of a painter – in order to highlight processes common to all painting (Larsen 2019, 110).

Furthermore, as philosopher Søren Kjørup has pointed out, the way in which Blunck holds his sketch in front of the mirror would not serve himself very well but makes sense if the true aim is to reveal to the potential spectator the contents of the work-in-progress (Kjørup 1994, 122).

All of these facets converge in the most important legacy from the Dutch school of genre painting that has been actively rediscovered in the Danish pictures, namely the so-called "reality effect" – a term Wayne Franits introduces in his interpretation of Gerrit Dou's dazzling output of domestic genre scenes (Franits 2004, 121). By this, Franits means that the typical high-end Dutch genre painting was a sophisticated collage of impressions from reality that were combined in such a way as to compose a space that could not have been the actual abode of its inhabitants, nor have housed all of these objects, in spite of the authenticity of the objects assembled therein. Both the architectural spaces, the accoutrements and many of the pieces of furniture shown in Dutch Golden Age genre paintings are either far removed from the actual interior environments of the time or out of touch with the buying power of the depicted social class (Franits 2004, 106, 186). Even when artists' studios are shown, the interiors are either idealised or – in some cases (Adriaen van Ostade) – impoverished on purpose (Kleinert 2006).

In the paintings by Bendz, Blunck and Küchler, this 'reality effect' is not as pronounced as in the output of their Dutch forebears, yet it is compelling enough to sway our interpretation of them (Larsen 2019, 112). Domesticated animals which might or might not have been present in the studio have been carefully included in the compositions as emblematic beings. Other eye-catching items with a long history of signification, such as the skull, have been carefully included as well. Yet whereas paintings such as Dou's, in spite of displaying a hyper-domesticity, can be said to be explorations of a particular lifeworld, the domestic interior, the paintings by the young Danish (and North German) artists orchestrate confrontations between public and private worlds. This forms the very narrative of Küchler's painting but also informs the other ones in more subtle ways. As Alena Marchwinski notes, even the 'portrait' of the sculptor Christensen – the least domestic picture of them all – represents an asymmetrical meeting of two separate worlds (Marchwinski 2009, 26-37). The theme of privacy was certainly active in the Dutch paintings but in a very architectural manner – as "figures cloistered in intimate spaces" – and not in any confrontational sense (Franits 2004, 162).

This ambition – which Rønberg identifies with the aesthetic category of "the interesting" (Linnet 2000) – sets the Danish paintings apart from their Dutch precursors, yet it is the 'reality effect' of the latter that makes possible the compositional combinatorics of the former:

> [T]he ambiguous Dutch genre paintings might have constituted a source of inspiration for the Danish artists who were intrigued by 'the interesting' as a category. For they might have helped to show the Golden Age artists how a realistic but nevertheless ambiguous kind of picture could be used to express more complex statements. The ambiguous Dutch motifs might thus fundamentally have constituted a model that could be taken over by the Golden Age painters as it could be used to express some of the existentially coloured, part personal and part collective, experiences which during the Golden Age it became increasingly necessary to express figuratively. (Rønberg 2000, 122)

By the time of the early nineteenth century, this "reality effect" had pluralised, due to the impact of new technologies of display, into "the adjacency of disparate and dissonant reality effects", argues Jonathan Crary, to whom "some of the unique strangeness and heterogeneity of European painting in the first half of the nineteenth century" can be explained by this impact. He writes:

> During a period from roughly 1790 to around 1820, there is a remarkable and in some ways unprecedented openness on the part of the painters to questioning the traditional ground of painting itself, the literal identity and physical limits of its surface. (Crary 2009, 60)

This certainly holds true for the experiments of Bendz in the late 1820s.

e-ISSN 2280-8841

Figure 15 Julius Friedlænder, *A Fisher Boy Poses for a Painter at a Beach*. 1858. Oil on canvas, 38 × 47 cm. Private collection. Image courtesy of Wikimedia Commons

9 Conclusion

That a group of Danish (and North German) painters active in the late 1820s managed not only to introduce genre painting into Danish art but also to do it with an extreme degree of historical responsivity and reflexivity is a remarkable (re)birth of a genre, and it is thus all the more inexplicable that this artistic accomplishment has gone both unnoticed and unrewarded in Danish art history until the emergence of fresh perspectives during the last two decades or so. Any consideration of the 'Golden Age of Danish painting' worth its salt must take this turn of events into account, which is intimately linked with contemporary developments in aesthetics.

Whereas the subject matter of the – often jocular – pieces by Bendz, Blunck and Küchler was new, bold and directly derived from the everyday studio setting, what was being reborn and reinterpreted was not so much aesthetic and compositional issues that were endemic to Danish painting but rather compositional concepts from the Dutch Golden Age which were brought to bear upon a Danish context, and which were expanded upon in a Romantic vein. Paradoxically, at least from the possible perspective of the later avant-gardes, it could thus be done to create highly independent and innovative paintings, carrying contemporary messages, without doing away with all tradition. The tradition that was challenged, however, at the Copenhagen Academy around 1830 was the primacy assigned to history painting, and the waning of this much more solemn genre must be seen in light of similar cultural turnings of the tables, as demonstrated by the stage successes of lighter, more topical plays written by the likes of Hertz and Heiberg.

e-ISSN 2280-8841

The movements that came after, such as Realism and Impressionism, ran the risk of spiritualising everyday environments altogether, by delivering painting into the hands of empiricism. Yet as the examples covered here show, Bendz, Blunck and Küchler understood the art of painting to be a moderate translation of reality, not the channelling of unmediated sensory experience – and Hertz and Sibbern would concur. For that reason, the studio 'portrait' of the 1820s should continue to fascinate us, as it reflects a threshold between early modern pictorial conventions and modern pictorial conventions still in the making.

According to several scholars, an increased idealisation left its mark on Danish painting around 1840 (Monrad 1989, 277-9; Linnet 1994). Both compositions and narratives became simpler. Nonetheless, the reflexivity expressed in the works from the late 1820s still found its way into genre painting. In Julius Friedlænder's *En fiskerdreng står model for en maler på stranden* (*A Fisher Boy Poses for a Painter at a Beach*, 1858), the painter has presented us with a typical situation from his own life as a genre painter who at this time specialised in maritime folklore **[fig. 15]**. Here, the studio 'portrait' has left the studio for the landscape, leading to further hybridisation of genre painting, and once more confirming its aesthetic capacity for absorbing changes within the framework of convention.[4]

4 I am indebted to two anonymous reviewers for a number of helpful comments and suggestions for improvement.

e-ISSN 2280-8841

Bibliography

Anderson, L.A. (2011). "Painting Instruction: C.W. Eckersberg and Artistic Labor in the Danish Golden Age". *Athanor*, 29, 59-67. https://journals.flvc.org/athanor/article/view/126702.

Baggesen, J.I. (1814). *Poetiske Epistler*. København: J.R. Thiele.

Bramsen, H. (1994). *Ny dansk kunsthistorie*. Vol. 3, *Fra rokoko til guldalder*. København: Forlaget Palle Fogtdal.

Christensen, C. (2019). *Guldalderens billedverden*. København: Gyldendal.

Crary, J. (2009). "Nineteenth-Century Visual Incapacities". Elkins, J. (ed.), *Visual Literacy*. New York: Routledge, 59-76. https://doi.org/10.4324/9780203939574.

Drago, E.B. (2019). *Painted Alchemists: Early Modern Artistry and Experiment in the Work of Thomas Wijck*. Amsterdam: Amsterdam University Press. https://doi.org/10.1515/9789048537778.

Eckersberg, C.W. (1833). *Forsög til en Veiledning i Anvendelsen af Perspectivlæren for unge Malere*. København: Thiele. http://kunstbib.dk/samlinger/sjaeldne-boeger/sjaeldne-boeger/000037095.

Franits, W. (2004). *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*. New Haven: Yale University Press. https://doi.org/10.37862/aaeportal.00040.

Fried, M. (1980). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press. https://doi.org/10.1525/9780520322462.

Hannover, E. (1898). *Maleren C.W. Eckersberg. En Studie i dansk Kunsthistorie*. København: Kunstforeningen. http://kunstbib.dk/samlinger/sjaeldne-boeger/sjaeldne-boeger/000044690.

Hauch, C. (1830). *Hamadryaden. Et episk og romantisk Digt*. København: C.A. Reitzel. https://books.google.dk/books?id=y2VWAAAAcAAJ.

Havsteen, S. (2017). "Grundbilledets geometri: Perspektiv- og sandhedskonstruktion i tre af Eckersbergs romerske tegninger". *Periskop*, 18, 64-83. https://tidsskrift.dk/periskop/article/view/105147.

Hecht, P. (1984). "The *Paragone* Debate: Ten Illustrations and a Comment". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 14(2), 125-36. https://doi.org/10.2307/3780590.

[Hertz, H.] (1830). *Gjenganger = Breve eller poetiske Epistler fra Paradis*. København: Peter Nicolay Jørgensen. https://www.kb.dk/e-mat/dod/11530806239D_bw.pdf.

[Hertz, H.] (1831). *Anonym Nytaarsgave for 1832. Af Forf. af Gjenganger = Brevene, Forf. af Amors Geniestreger, og Flere*. København: Schubothe. https://www.kb.dk/e-mat/dod/11530806239D_color.pdf.

[Hertz, H.] (1832). *Foraarets Nytaarsgave for 1833*. København: Schubothe. https://www.kb.dk/e-mat/dod/115208031972.pdf.

Ho, A.K. (2017). *Creating Distinctions in Dutch Genre Painting: Repetition and Invention*. Amsterdam: Amsterdam University Press. https://doi.org/10.1515/9789048532940.

Høyen, N.L. [1828] (1871). "Nogle Bemærkninger over de paa Charlottenborg udstillede Konstsager". Ussing, J.L. (ed.), *Niels Laurits Høyens Skrifter*, vol. 1. København: Gyldendal, 32-83. https://archive.org/details/nielslauritshy03hy.

Jackson, D. (2021). *Danish Golden Age Painting*. New Haven: Yale University Press.

Kjørup, S. (1994). "Guldalderforskningens paradigmer – eksemplificeret på et maleri af Wilhelm Bendz". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 114-25.

Kleinert, K. (2006). *Atelierdarstellungen in der Niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts: Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Larsen, P.N. (2019). "A Place of Work and Worship: The Artist in His Studio". Østergaard 2019, 104-21.

Larsen, P.N.; Olausson, M. (2019). "World Art Between Disasters". Østergaard 2019, 14-25.

Linnet, R. (1994). "Guldalderens billedudtryk i filosofisk optik". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 21-35. https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/guldalderens-billedudtryk-i-filosofisk-optik.

Linnet, R. (2000). "The Garments of the Body and Soul. On 'The Interesting'". Rønberg, L.B.; Monrad, K.; Linnet, R. (eds), *Two Golden Ages: Masterpieces of Dutch and Danish Painting*. Transl. by W. Glyn Jones. Amsterdam; Copenhagen: Rijksmuseum; Statens Museum for Kunst, 142-56.

Marchwinski, A. (2009). *Mødet med den anden: Et motiv i dansk kunst fra Wilhelm Bendz til L.A. Schou*. København: Museum Tusculanums Forlag.

Monrad, K. (1989). *Hverdagsbilleder: Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*. København: Christian Ejlers' Forlag.

Mortensen, K.P. (2000). *Spejlinger: Litteratur og refleksion*. Hellerup: Forlaget Spring.

Mortensen, K.P. (2011). *Det pittoreske øje: Et guldalderessay*. København: Gyldendal.

Munk, J.P. (1994). "Kunstnerportræt – selvportræt: Om guldalderkunstnernes sociale og kulturelle selvforståelse, når de portrætterer sig selv og hinanden". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 103-13. https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/kunstnerportraet-selvportraet.

Müller, S. (1905). *Nordens Billedkunst*. København: Gyldendal. http://kunstbib.dk/samlinger/sjaeldne-boeger/sjaeldne-boeger/000059791.

Nykjær, M. (1991). "I kunstnerens værksted. Omkring Wilhelm Bendz". *Kundskabens billeder: Motiver i dansk kunst fra Eckersberg til Hammershøi*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 75-91.

Østergaard, C.H. (ed.) (2019). *Danish Golden Age – World Class-Art Between Disasters*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst.

Røder, A. (1905). *Maleren W. Bendz*. København: Køster.

Rønberg, L.B. (2001). "Bourgeois Home Life in the Two Golden Ages – Influences and Correspondences". Rønberg, L.B.; Monrad, K.; Linnet, R. (eds), *Two Golden Ages: Masterpieces of Dutch and Danish Painting*. Transl. by W. Glyn Jones. Amsterdam; København: Rijksmuseum; Statens Museum for Kunst, 72-141.

Sibbern, F.C. (1834). *Om Poesie og Konst i Almindelighed, med Hensyn til alle Arter deraf, dog især Digte-, Maler-, Billedhugger- og Skuespillerkonst; eller: Foredrag over almindelig Æsthetik og Poetik. Første Deel*. København: Privately printed. https://www.europeana.eu/da/item/368/item_UELOLAIU6GZL2EP2VSF5ND3UKJ6YCM7T.

Svenningsen, J. (2015). "For morskab og for penge. Det danske friluftsmaleri i 1820'erne". *Perspective*, 1-13. https://perspectivejournal.dk/morskab-og-penge-det-danske-friluftsmaleri-i-1820erne.

Svenningsen, J. (2019). "From Obscure Wit to Popular Jokes: Humour in 1820s and 1830s Painting". Østergaard 2019, 248-65.

Svenningsen, J. (2020). "Wilhelm Marstrand – En kosmopolit fanget i billedstrømmen". Svenningsen, J; Villumsen, A.-M. (eds), *Wilhelm Marstrand: Den store fortæller*. Fuglsang; Nivå; Ribe; Viborg: Fuglsang Kunstmuseum; Nivaagaards Malerisamling; Ribe Kunstmuseum; Skovgaard Museet, 10-54. https://perspectivejournal.dk/wilhelm-marstrand-en-kosmopolit-fanget-i-billedstroemmen.

Søndergaard, K.B. (2017). *Blunck: En biografisk og kulturhistorisk fortælling om en anderledes guldaldermaler og hans samtidige*. Nivå: Nivaagaards Malerisamling, 2017.

Vejlby, A.S. (2019). "Hiding in Plain Sight: History Painting in the Golden Age". Østergaard 2019, 124-35.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

De Itália a Portugal, e mais além
A colecção de vasos gregos de Francisco Zea Bermúdez y Navarro

Vera Mariz
ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal

Abstract This essay focuses on the collection of Greek ceramics gathered by Francisco Zea Bermúdez y Navarro during the second half of the nineteenth century in Lisbon. Building on the analysis of auction catalogues of the sales held after the collector's death, a holistic view of the collection of more than 50 vases is presented, considering the context of its formation and provenances. As a result, the horizons of knowledge of the effects of the excavations conducted at Vulci, Cerveteri and Tarquinia will be broadened, highlighting the links between the collections of Canino, Fesch, Campana, Zea Bermúdez and the sales that would later take place on the periphery of the antiquities market, in Portugal and Brazil.

Keywords Greek vases. Ceramics. Collecting. Antiquities market. Provenances.

1 Introdução

A descoberta no ano de 1828 de mais de 3000 vasos nas sepulturas em redor da antiga cidade etrusca de Vulcos é vista como um momento de viragem na história do coleccionismo e comercialização de vasos gregos no mercado internacional de antiguidades.[1] Observa-se, porém, que o estudo dos efeitos das escavações promovidas na Etrúria meridional neste período tem-se cingindo sobretudo aos grandes mercados e colecções – públicas e privadas – da Europa, sediadas em cidades como Londres, Paris, Berlim, Munique ou São Petersburgo.[2] Inversamente, este artigo irá focar uma colecção periférica cujo percurso se cruza com as célebres colecções de Lucien Bonaparte (1775-1840), Joseph Fesch (1763-1839) e Giampietro Campana (1808-1880). Referimo-nos à colecção reunida em Lisboa, Portugal, pelo diplomata espanhol Francisco Zea Bermúdez y Navarro (1818-1883) na segunda metade do século XIX.

Em Portugal, tal como na restante Europa, a formação e disseminação do gosto por cerâmica grega está intimamente relacionada com a acção

Este estudo resulta de um financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da bolsa de pós-doutoramento atribuída à autora (SFRH/BPD/116050/2016), comparticipado pelo Fundo Social Europeu e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

1 Sparks 1996; Cook 1997; Nørskov 2002.

2 Bourgeois, Denoyelle 2013; Schmidt, Steinhart 2014; Halbertsma 2017.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-12-07
Accepted 2022-03-11
Published 2022-10-24

Open access

Citation Mariz, V. (2022). "De Itália a Portugal, e mais além. A colecção de vasos gregos de Francisco Zea Bermudez y Navarro". *MDCCC*, 11, 81-100.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/004

de diplomatas cuja carreira abrangeu estadas em Itália na época das descobertas de Herculano e Pompeios (Rocha Pereira 2007). Neste contexto, destaca-se a colecção da família Sousa e Holstein, cujas origens remontam a D. Manuel (1703-1759) e D. Alexandre (1751-1803), embaixadores em Roma, devendo-se a sua continuidade, em grande parte, a D. Pedro de Sousa e Holstein (1781-1850) (Rocha Pereira 1959; 2007; 2008; 2010). Concomitantemente, as viagens culturais pela Europa, embora pouco frequentes entre a elite portuguesa, também viriam a desempenhar um papel importante para a constituição destes acervos. Assim o atesta a colecção constituída por João Allen (1781-1848), rico comerciante e notável coleccionador, por ocasião do seu *Grand Tour* a Itália em 1826 (Morais, Ferreira 2018).

Estas e outras pequenas colecções existentes em Portugal no século XIX, como a do rei D. Fernando II (1816-1885) (Rocha Pereira 1975; 2008), do embaixador Costa Cabral (1803-1889) (Rocha Pereira 1975), ou do britânico Sir Francis Cook (1817-1901), visconde de Monserrate (Rocha Pereira 1959; Rodrigues 2017), não têm passado despercebidas à historiografia. O mesmo não se verifica em relação à colecção Zea Bermúdez, uma situação que pode ser explicada pelo desconhecimento quase absoluto do seu proprietário no âmbito da história do coleccionismo artístico e arqueológico, tanto em Portugal como em Espanha. Não menos importante, será o facto de a colecção ter sido dispersa no século XIX, desconhecendo-se o paradeiro de exemplares que porventura tivessem contribuído para preservar a sua memória.

Este artigo constitui a primeira abordagem holística à colecção de vasos gregos reunida por Zea Bermúdez, pretendendo ampliar o conhecimento acerca desta forma de coleccionismo em Portugal e as fronteiras da discussão em torno da história da comercialização de antiguidades na Europa de Oitocentos. A absoluta inexistência de estudos acerca deste caso explica a organização do trabalho em três partes: primeiro, pretendemos traçar a biografia do coleccionador, procurando compreender de que modo o seu percurso profissional influenciou o desenvolvimento do seu gosto e a formação da colecção de arte e antiguidades; no segundo momento, detemo-nos no acervo de vasos gregos, almejando a caracterização do conjunto e o apuramento das formas de constituição e proveniências; procurando, por fim, reconstituir o percurso de algumas destas obras no mercado de antiguidades após a morte do coleccionador.

A base deste estudo é formada por um conjunto de sete catálogos de leilões dispersos por diferentes bibliotecas, da Biblioteca Nacional de Portugal à National Gallery of Art Library, cujo conteúdo tem vindo a ser sistematizado de forma a permitir uma melhor análise da vasta colecção Zea Bermúdez.[3] No âmbito deste estudo, disponibilizámos *online* o conjunto de dados relativo ao acervo de vasos gregos (Mariz 2021), procurando deste modo potenciar futuras abordagens. Simultaneamente, além de fontes de arquivo que nos permitiram traçar a biografia do coleccionador ou de catálogos de outros leilões e de exposições comerciais, debruçámo-nos particularmente sobre periódicos coevos, procurando, deste modo, reconstituir esta importante colecção e, eventualmente, contribuir para a sua redescoberta.

2 Diplomata, mas também coleccionador de arte e antiguidades

Francisco Salvador Geronimo José Zea Bermúdez y Navarro, filho de José de Zea Bermúdez y Buzo e Catalina Navarro y Rosas, nasceu a 10 de Junho de 1819 em Málaga, Espanha.[4] Partilhava o nome com o tio paterno, Francisco de Zea Bermúdez y Buzo (1779-1850), o insigne diplomata e estadista que na qualidade de Secretário de Estado aboliu a *Ley Sálica*, permitindo a ascensão ao trono de Isabel II de Espanha (1830-1904) (Protásio 2016). Um outro tio paterno, Joaquín de Zea Bermúdez y Buzo (1794-1859), seguiria a mesma carreira, tendo importantes ligações a Portugal, onde actuou como diplomata, casou e fixou residência (Protásio 2016). Seguindo a tradição familiar, Francisco Zea Bermúdez y Navarro também se tornaria diplomata, tendo construído uma carreira de êxito que lhe granjeou reconhecimento internacional.

Embora a documentação relativa às primeiras décadas de vida de Zea Bermúdez seja escassa, sabemos que o início da sua carreira remonta ao ano de 1845, momento em que foi pela primeira vez nomeado diplomata agregado, não remunerado, da

3 Para este fim recorremos à base de dados do projeto *ORION – Art Collections and Collectors in Portugal* (ARTIS – Instituto de História da Arte, FLUL), que neste momento não se encontra ainda disponível para consulta pública.

4 *Expediente de clasificación de pensión de Morales Palmiro, Ermelinda* 1883.

e-ISSN 2280-8841

legação espanhola em Bruxelas.[5] Depois desta primeira experiência, viria a desempenhar o mesmo cargo em Lisboa (1848) e Viena (1850), antes de ascender ao cargo de diplomata agregado remunerado em Roma (1851). Pouco tempo depois, nesse mesmo ano, graças aos seus «méritos e serviços»,[6] seria novamente transferido para Lisboa, cidade onde, três anos mais tarde, viria a desposar uma jovem aristocrata portuguesa, Ermelinda Maria Allen de Morais Palmeiro (1832-1917), filha da 2ª baronesa da Regaleira.

O enlace teria lugar no palácio dos barões da Regaleira, no largo de São Domingos em Lisboa, mas Zea Bermúdez não irá fixar-se permanentemente na cidade antes do final dos anos 60. Efectivamente, entre 1854 e 1868, ano em que cessa actividade como consequência da deposição da rainha Isabel II, o diplomata viria ainda a desempenhar o cargo de secretário na Costa Rica (1856) e no México (1860), antes de regressar à Europa, actuando como primeiro secretário em Roma (1864 e 1865) e Viena (1864). Finalmente, no ano de 1867, seria nomeado para o cargo de Encarregado dos Negócios de Espanha em Constantinopla. Como resultado do êxito alcançado, seria condecorado com um conjunto apreciável de comendas, tanto em Espanha como em Portugal, Itália e no Império Otomano.

Por altura do final da sua carreira, Zea Bermúdez ter-se-á fixado permanentemente em Lisboa, no palácio dos barões da Regaleira **[fig. 1]**. Tratava-se de um edifício imponente, de fachada sóbria, localizado numa zona nobre e central da capital, cujos interiores ricamente decorados serviram de palco a sumptuosas festas organizadas desde os anos 40 pela 1ª viscondessa e baronesa da Regaleira, Ermelinda Allen Monteiro d'Almeida (1768-1858), tia da mãe da sua mulher. Já então o palácio era descrito como «um verdadeiro museu de coisas de arte e de elegância» (Fialho de Almeida 1925, 334-5), atestando o gosto da proprietária pelo coleccionismo artístico numa época em que esta prática e o mercado português não tinham ainda a expressão observada nas grandes capitais europeias.

Anos mais tarde, este palácio viria a albergar o acervo de Francisco Zea Bermúdez, um coleccionador cujo reconhecimento público em vida parece ter sido limitado, pelo menos até às vésperas da realização das partilhas da herança daquele que foi então considerado «um dos homens mais conhecidos na sociedade elegante de Lisboa».[7] Até então, a percepção pública da vida de Zea Bermúdez era dominada pela sua actividade profissional, como se depreende da análise de diferentes obituários que destacam, além de uma carreira de sucesso, a sua afabilidade, bondade e bom carácter.[8]

Todavia, a partir daquele momento, a propósito do leilão a realizar para efeito de partilhas, começariam a surgir na imprensa referências à «preciosa»[9] ou «soberba» colecção de arte, colocando em evidência a faceta de coleccionador e, não menos importante, validando o «seu gosto apurado e a sua competência em casos em que bem poucas pessoas podem proceder com segurança»,[10] como seria o caso da cerâmica grega. Anos mais tarde, Zea Bermúdez continuaria a ser recordado como um «amateur passioné»,[11] cujo conhecimento e dedicação à colecção seriam materializados na organização de catálogos que após a sua morte serviriam de base para a produção dos catálogos dos leilões deste mesmo acervo («Catalogo dos quadros a oleo antigos» 1895).

O início da colecção deverá ser anterior à chegada do diplomata a Portugal, conforme sugere o conjunto de mais de 550 objectos catalogados para venda após o seu falecimento, um número que dificilmente seria alcançado num espaço de 15 anos. Mais plausível parece ser a hipótese de a constituição do acervo ter acompanhado o seu percurso profissional, beneficiando das afinidades do coleccionador com o mercado espanhol e das suas estadas em Itália ou no México, como indicia a proveniência de algumas das obras. Veja-se, por exemplo, o caso de uma pintura sobre madeira atribuída a Rafael (e mais tarde a Bronzino), representando *Flora e Zéfiro*, que teria sido encontrada durante a demolição de uma casa genovesa em Constantinopla (*Catalogue de Tableaux Anciens* 1883, 6), certamente durante o período em que o diplomata espanhol ali residiu; ou de duas estatuetas de ídolos aztecas (*Catalogue des Vases Etrusques* 1883, 7), possivelmente adquiridos aquando da sua missão no México.

5 As informações que se seguem sobre a carreira de Zea Bermúdez tiveram como fonte o seguinte documento: *Expediente de clasificación de pensión de Morales Palmiro, Ermelinda* 1883.

6 *Expediente de clasificación de pensión de Morales Palmiro, Ermelinda* 1883.

7 «Falleceu hontem» (*Diario Illustrado*, 6 Janeiro 1883, 2).

8 «Morte sentida» (*Commercio de Portugal*, 7 Janeiro 1883, 2).

9 «Vae ser vendida» (*Jornal da Noite*, 24 Março 1883, 2).

10 «Leilão de quadros antigos» (*Commercio de Portugal*, 24 Março 1883, 2).

11 «La collection Benavente» (*Le Temps*, 14 Maio 1896, 2).

e-ISSN 2280-8841
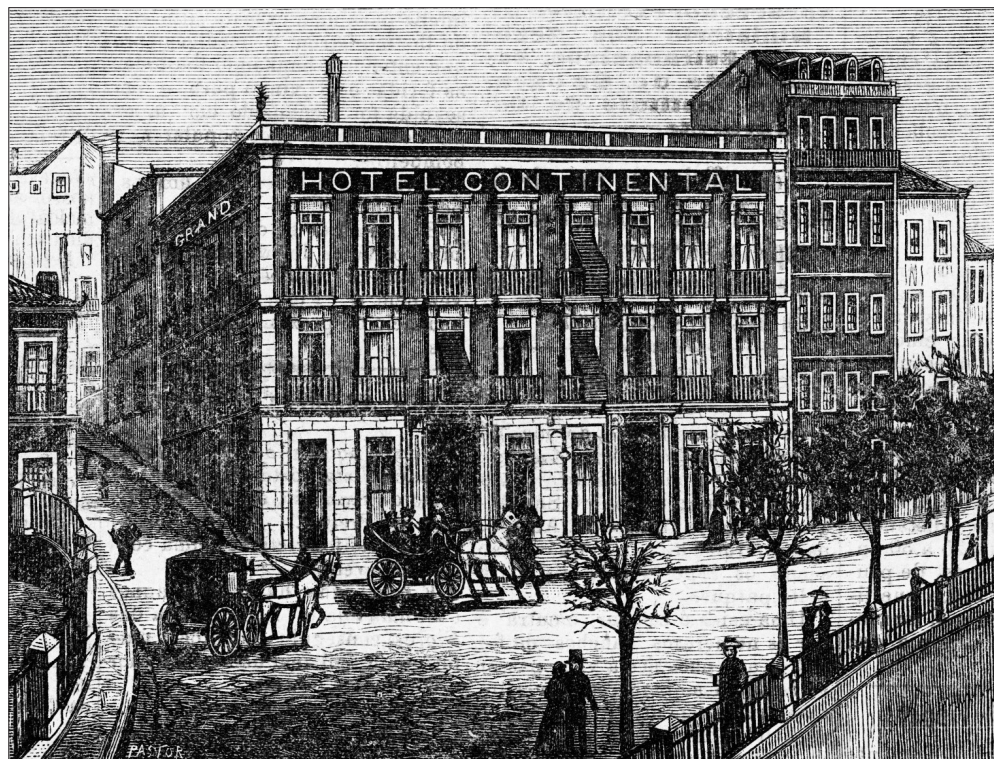
Figura 1
O palácio dos barões da Regaleira, em Lisboa. Gravura publicada em *Diario Illustrado*, 13 de Agosto de 1891, 1. Courtesy of BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa
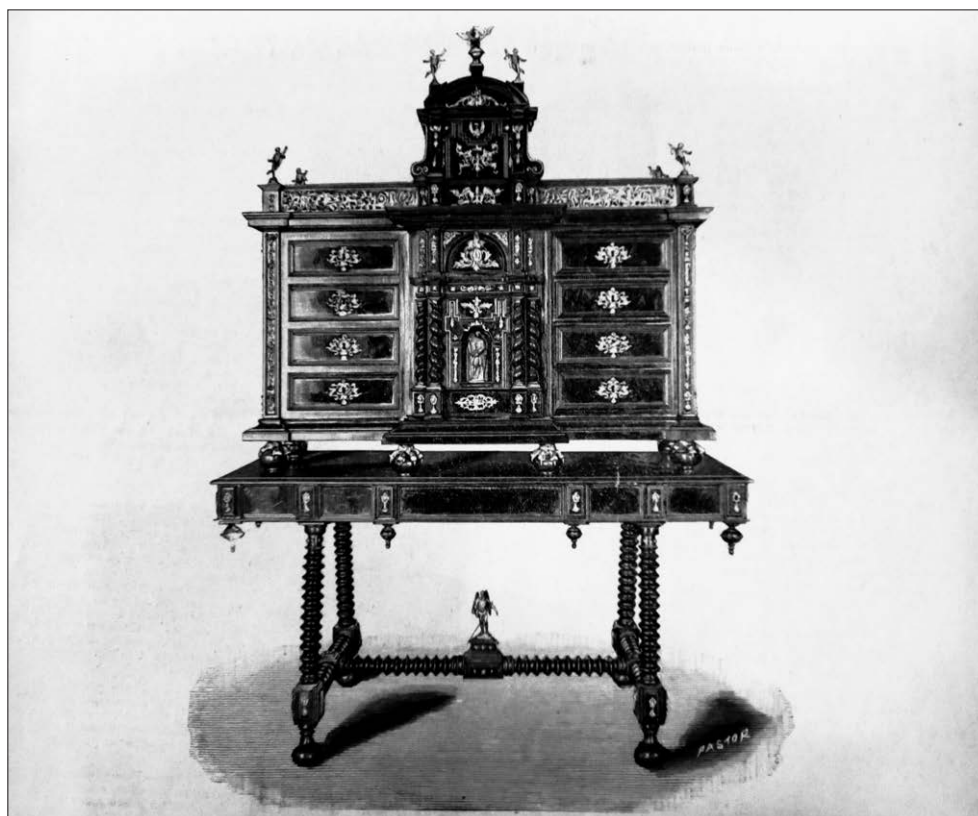
Figura 2
Contador em tartaruga e pau-santo da colecção Zea Bermúdez. Gravura. Salão de Vendas 1895, 13/16

Figura 3 Ticiano, *Jovem Príncipe*. Gravura a partir de pintura. *Salão de Vendas* 1895, 14

Por outro lado, há ainda a considerar a possibilidade de o gosto pelo coleccionismo, bem como algumas obras, terem sido herdadas. Assim o sugere um artigo publicado no jornal *Le Figaro* por ocasião da venda de uma parcela da colecção em Paris, então apresentada como sendo o resultado de uma longa tradição da família Zea Bermúdez:

> Les 'de Zea-Bermúdez' ambassadeurs et ministres de père en fils, ont conservé et la tradition diplomatique et le culte des arts; ils ont collectionné, à Madrid et dans leur palais Regaleira de Lisbonne, à prix d'or, des œuvres dignes de nos musées.[12]

De resto, outros jornais coevos, como o *Le Temps*, afirmam inclusivamente que a colecção da família Zea Bermúdez deve a sua origem ao eminente estadista Francisco de Zea Bermúdez y Buzo, que a teria legado ao seu sobrinho, Francisco de Zea Bermúdez y Navarro.[13] Este, por sua vez, segundo nos parece, terá não só conservado como ampliado a colecção através de sucessivas aquisições durante as suas missões diplomáticas, contribuindo de forma decisiva para a continuidade e evolução do acervo.

Embora a tradição de uma carreira diplomática tenha sido continuada por um dos três filhos do coleccionador, o mesmo não se verificaria em relação à manutenção da colecção de arte e antiguidades. Efectivamente, pouco depois do falecimento do diplomata a 5 de Janeiro de 1883, teria início o processo de dispersão das preciosidades reunidas no palácio do Largo de São Domingos. Como tantos outros coleccionadores da época, Zea Bermúdez não terá deixado disposições relativas ao futuro da colecção, tendo falecido repentinamente com um testamento cerrado datado de 1864 no qual determina que além da metade dos bens pertencentes, por direito, à sua mulher, lhe deixava, também, tudo aquilo que por lei podia dispor livremente, sem afectar a quota legítima pertencente aos filhos.[14]

Consequentemente, entre os anos de 1883 e 1896 assistir-se-ia à dispersão da colecção em pelo menos quatro leilões, ao que acresce uma doação feita pela viúva à Academia Real de Belas Artes no ano de 1890.[15] Os primeiros leilões, realizados nos anos de 1883, 1890 e 1895, teriam lugar em Lisboa, enquanto a derradeira venda realizar-se-ia em Paris, no ano de 1896. Este longo processo de dispersão impossibilita um conhecimento directo da colecção e dificulta largamente o entendimento do gosto do coleccionador. Contudo, são também estas vendas públicas e, em concreto, os catálogos produzidos para este efeito que, na ausência de inventários ou de outra documentação, nos permitem obter uma imagem global da colecção.[16]

A sistematização da informação contida em sete catálogos relativos a quatro vendas distintas, revela a existência de uma colecção constituída por mais de 550 objectos. No panorama português oitocentista, no qual os grandes acervos privados eram raros, esta era, pois, uma colecção «extremamente vasta para collecção particular», como garante o escritor Fialho de Almeida (1893, 2) na época. Não obstante o ecletismo do conjunto, a análise

12 «Une vente a sensation» (*Le Figaro*, 12 Maio 1896, 1).

13 «La collection Benavente» (*Le Temps*, 14 Maio 1896, 2).

14 *Imposto sucessório de Francisco Zea Bermúdez* 1883.

15 *Carta de Ermelinda de Morais Palmeiro Zea Bermúdez* 1890. Estas obras integram actualmente a colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, apresentando os números de inventário 948 Pint, 949 Pint, 950 Pint, 953 Pint e 44 Esc.

16 *Catalogue de Tableaux Anciens* 1883; *Catalogue des Vases Étrusques* 1883; *Catalogue de Tableaux Anciens Vases Étrusques* 1883; *Catalogue de Tableaux Anciens* 1890; *Catalogue de Tableaux Anciens* 1894; «Catalogo dos quadros a oleo antigos» 1895; *Collection de Mme la Vicomtesse de Benavente* 1896.

e-ISSN 2280-8841

dos catálogos revela que Zea Bermúdez foi, sobretudo, um coleccionador de pintura, tendo reunido cerca de 300 obras, maioritariamente trabalhos de artistas italianos do século XVII. Paralelamente a esta galeria, o diplomata reuniu uma interessante colecção de artes decorativas na qual se observa um claro predomínio da cerâmica europeia, exibida a par de esculturas de Bernini, estatuetas aztecas, mesas indo-portuguesas, candelabros Luís XV, cristais de Veneza, rendas *Point d'Angleterre*, ou narguilés persas **[figg. 2-3]**.

Tratava-se, portanto, de um conjunto eclético que reflectia amplamente o gosto dominante em Portugal e Espanha por pintura antiga e antiguidades, com uma presença reduzida de produção moderna, mas que, por outro lado, se destaca pela notável dimensão da galeria de pintura e, sobretudo, pela representação de núcleos invulgares no panorama português. São estes os casos dos vasos gregos ou das antiguidades pré-colombianas que, a par da restante colecção, acabam por reflectir fielmente o percurso biográfico do coleccionador, denunciando um claro proveito das suas circunstâncias profissionais para a constituição e enriquecimento do acervo.

3 A constituição e proveniências da colecção de vasos gregos

O interesse e gosto de Zea Bermúdez por cerâmica grega parece ser indissociável da sua ocupação profissional que, como vimos, abrangeu períodos de actividade em Itália na segunda metade do século XIX, ou seja, durante a época áurea do coleccionismo de vasos gregos (Bothmer 1983). Como é conhecido, as escavações realizadas a partir da década de 20 nas antigas necrópoles localizadas nos arredores de Vulcos, Cerveteri ou Tarquínia, entre outras, dinamizariam o mercado de antiguidades europeu por vários anos, suscitando o aparecimento de inúmeros negociantes e coleccionadores cujos acervos, quando dispersos, estariam por sua vez na origem de novas colecções, como a que agora apresentamos.

Através da família e graças ao seu próprio percurso pessoal e profissional, Zea Bermúdez terá sido exposto desde cedo ao ambiente cultural, científico e arqueológico espanhol de Oitocentos. Neste contexto, é provável que tivesse um conhecimento e contacto prévio com as importantes colecções de antiguidades existentes na sua pátria, Espanha. Ao contrário do que se verificava em Portugal, o país vizinho contava com um número apreciável de acervos públicos e privados: a própria família real – primeiro com Felipe V (1683-1746) e mais tarde com Carlos III (1716-1788) e Carlos IV (1748-1819), acompanhara a redescoberta da arte grega no século XVIII e estimulara o seu estudo e coleccionismo (Aquilué e Cabrera 2019).

No dealbar do novo século, o protagonismo seria assumido pela aristocracia e alta-burguesia, cujas colecções privadas – através de compras, legados ou doações – acabariam por enriquecer os acervos das instituições públicas, caso do Museo Arqueológico Nacional fundado em 1867. Entre as colecções privadas, a mais importante terá sido a do Marquês de Salamanca (1811-1883), que não só realizou as suas aquisições no mercado de antiguidades italiano, como financiou e participou em escavações arqueológicas (Beltrán Fortes 2007). Em 1874 a extraordinária colecção de vasos, terracotas e outros objectos, seria adquirida pelo Museo Arqueológico Nacional, datando de 1876 uma outra incorporação relevante: o acervo de antiguidades gregas de D. Tomás Asensi (Cabrera Bonet 1993). O Gabinete de Antiguidades de la Real Academia de la Historia beneficiaria igualmente destas iniciativas privadas, como representa a doação da coleção do orientalista Pascual de Gayangos (Almagro-Gorbea 2017). Outros conjuntos formados no mesmo período conservar-se-iam no local original de reunião: entre estas destaca-se a colecção de vasos gregos do duque de Alba, reunida no Palacio de Liri (Conde, Fernández 2019), bem como o caso mais tardio do marqués de Cerralbo (Martín 2015).

A realidade em Portugal, onde o diplomata viria a residir, era manifestamente mais modesta e menos provável de ter exercido qualquer influência, existindo no país, além das poucas (e pequenas) colecções privadas já mencionadas, as peças de cerâmica de origem grega fortuitamente descobertas no ano de 1874 em Alcácer do Sal (Rocha Pereira 1955). De resto, não obstante os esforços realizados pelo inspector da Academia de Belas Artes, o marquês de Sousa Holstein (1838-1878), no sentido de fortalecer a pequena colecção de arqueologia da instituição (Xavier 2014), só em 1884 viria a ser fundado o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia.

Dada a dispersão da colecção Zea Bermúdez, os catálogos elaborados para os leilões realizados entre 1883 e 1896 constituem a melhor fonte para o estudo do acervo que, como era habitual na época, é descrito como sendo 'etrusco'. Em relação à sua extensão, foram identificados 51 exemplares distribuídos pelas vendas realizadas nos anos de

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 81-100

1883 e 1895, a par de algumas lucernas, estatuetas e máscaras (Mariz 2021). No contexto internacional este número é obviamente modesto, mas considerando que a mais conhecida das colecções portuguesas da época, a dos duques de Palmela, era constituída por 62 vasos (Serrão 2001), será legítimo assumir que a colecção Zea Bermúdez reunida no palácio dos barões da Regaleira rivalizava em importância com aquela reunida ao longo de várias gerações pelos Sousa e Holstein no Palácio do Calhariz, em Lisboa.

Embora um número considerável de peças seja genericamente designada como 'vaso', em termos de tipologia, os dados reunidos colocam em evidência a diversidade do conjunto, sendo possível verificar a existência de variados recipientes em forma de *amphora*, *kylix*, *lekythos*, *alábastron*, *kálpis*, *kelébe*, *kotyle*, *oinochoe*, *oxybaphon*, *stamnos*, etc., …Simultaneamente, as descrições contidas nos catálogos permitem apurar alguma informação acerca da decoração de um número considerável de vasos, deparando-nos tanto com exemplares de figuras vermelhas como de figuras negras, nos quais são representadas cenas e figuras mitológicas como Dioniso (ali identificado como Baco), rodeado de bacantes dançando; a apoteose de Héracles (nomeado Hércules), libações, ou composições com guerreiros, animais fantásticos e sátiros, exibindo, em alguns casos, inscrições.

A não inclusão de imagens nos catálogos dificulta o estudo e avaliação das obras que, em alguns casos, são descritas pelos responsáveis pelos leilões como sendo exemplares notáveis, pela sua beleza, elegância e raridade, classificando-as como verdadeiras obras de colecção. Estas considerações validam o gosto e erudição de Zea Bermúdez, um homem culto que estaria certamente familiarizado com a importância histórica, científica e cultural das escavações realizadas na Etrúria meridional a partir do final dos anos 20 por Lucien Bonaparte e Alexandrina de Bleschamp (1778-1855), príncipe e princesa de Canino, entre outros. Assim o atesta a proveniência dos vasos da sua colecção, cuja relação com os sítios arqueológicos febrilmente explorados naquele período é revelada pelos catálogos das vendas realizadas em Lisboa.

A importância concedida à proveniência destas obras como forma de atestar a relevância e autenticidade da colecção fica bem patente no catálogo de 1883, que se inicia com uma referência aos locais de descoberta destes vasos: Canino, Corneto (Tarquínia) e Cerveteri. A par desta referência genérica não é fornecida informação específica para cada um dos lotes, com excepção para duas cílices, ou cálices, descritas como sendo provenientes de Nola, cidade conhecida pela cerâmica ática de excelência e por ter alimentado o mercado europeu de antiguidades antes da descoberta das necrópoles da Etrúria meridional (Lyons 2007).

Mais tarde, nos catálogos publicados nos anos de 1894 e 1895, seriam feitas novas referências genéricas a Nola, Cerveteri, Canino e Magna Grécia, descrevendo-se, ainda, dois vasos funerários em barro preto, com inscrições e carrancas nas asas, encontrados numa câmara sepulcral da necrópole de Norchia no ano de 1846. Igualmente pormenorizada é a descrição de uma pequena taça de fundo marfim com figuras negras e vermelhas, exibindo um banquete de deuses e inscrições, então considerada uma «veritable chef d'oeuvre de céramique étrusque-hellénique» (*Catalogue de Tableaux Anciens* 1894). Neste caso, segundo os catálogos, tratar-se-ia do vaso número 4 proveniente da necrópole de Chiusi, a mesma cidade em que o famoso Vaso François foi descoberto no ano de 1844.

Estes catálogos fazem referência não somente à proveniência arqueológica das peças, mas, também, ao seu histórico de proprietários, estabelecendo ligações com as ilustres colecções de Lucien Bonaparte, do Cardeal Joseph Fesch e de Giampietro Campana. As circunstâncias em torno das transferências de propriedade mantêm-se, no entanto, desconhecidas, sendo possível que as aquisições tenham sido realizadas tanto através de antiquários, como em exposições comerciais ou leilões, em Itália ou em qualquer outro mercado europeu. A este respeito note-se que as três colecções com ligações ao acervo do diplomata espanhol foram dispersas em vendas realizadas um pouco por toda a Europa, de Paris a Londres, passando por Frankfurt ou Roterdão, entre as décadas de 30 e 50 de Oitocentos (Sarti 2014; Halbertsma 2017; *Les collections du cardinal Fesch*).

mente annunciados, e para o publico que estará ao facto do que se passa no mundo theatral e artistico. O resto da primeira pagina e as outras tres são consagradas exclusivamente a annuncios que a empresa proporcionará ao ao commercio e industria, por um preço baratissimo ao alcance de todos.

Esta idéa não é nova; ha bastantes annos que em Paris, Londres, Milão, Bruxellas, Hamburgo, Nova-York, Bordeus, Havre, Vienna e em geral em todos os centros de movimento existem jornaes de annuncios que são distribuidos gratuitamente em larga escala, chegando muitas vezes a publicarem-se supplementos, tal é a afluencia de annuncios, pois com este jornal os estabelecimentos não fazem distribuição de pequenos annuncios por garotos immundos e esfarrapados, pois annunciando no jornal, este é largamente distribuido produzindo o mesmo resultado com mais vantagem e mais economicamente, e d'esta maneira poupa-se aquelle espectaculo vergonhoso que só se vê aqui e que não é digno da cidade.

E' pois mais um melhoramento digno de registrar-se, tanto mais que a empresa fará uma larga remessa de jornaes para o Brazil onde está em contractos com uma respeitavel casa do Rio de Janeiro, e Pará, para a distribuição tambem gratuita n'aquellas terras.

A tentativa é arrojada, mas saudamos com enthusiasmo a iniciativa pelo seu alcance e pelos fructos que d'ahi podem resultar.

Recommendamos aos nossos leitores a photographia Du Grand Monde de que é proprietario o sr. D. Manoel de La Cuadra na rua das Chagas.

Veja-se o annuncio.

ESPECTACULOS

THEATRO DE S. CARLOS—A's 7 3|4.
(111 recita d'assignatura).
Opera: Lohengrin.

THEATRO DE D. MARIA.—A's 8 horas.
O grande industrial.

THEATRO DA TRINDADE.
A 1 hora da tarde.
A volta do mundo em 80 dias.
A's 7 1|2.
A' volta do mundo em 80 dias.

THEATRO DO GYMNASIO.—A's 8 horas.
O macaco azul.
O engaiolado.
Ao calçar das luvas.

THEATRO DOS RECREIOS.—A's 8 1|2.
Etc. e tal.
Acto novo—Os pinauds da politica.
Quadro novo: Ao correr do pello.

THEATRO DO PRINCIPE REAL.—A's 8 horas.
O Quebra queixos.

THEATRO DO RATO.—A's 8 horas
Beneficio de Pedro Carlos d'Alcantara Chaves.
O dote da engeitada.

COLISEO DOS RECREIOS.—A's 8 1|2.
Ultimo espectaculo em que toma parte toda a companhia Diaz.

PRAÇA DO CAMPO DE SANT'ANNA. — Domingo 1 de abril. — Inauguração da presente epoca tauromachica. — Grande corrida de 13 touros pertencentes ao lavrador Vaz Monteiro — Cavalleiro, Manuel Mourisca — Bandarilheiros, Robertos, Peixinhos, Calabaça, Caixinhas, Sancho e José Cortez. — Preços os do costume — Bilhetes á venda na tabacaria Climaco, rua da Bitesga, 71.

Typographia do "Diario Illustrado"
T. da Queimada, 35

Club Portuguez

POR ordem do ex.mo sr. presidente, é convocada a assembléa geral para o dia 2 de abril proximo, pelas 8 horas da noite; afim de se proceder á eleição de vice-presidente e de um secretario da mesa; ser lido e entrar em discussão, o projecto de reforma dos estatutos, e tomar conhecimento de um recurso de alguns socios relativo ao regulamento interno.

Lisboa, 30 de março de 1883.
O secretario
Eduardo Esteves Costa.

Belem

No dia 6 d'abril, pelas 12 horas da manhã, no tribunal da Boa Hora, 2.ª vara, vae á praça uma propriedade situada na rua do Caes, freguezia de Belem, n.os modernos 5 e 6, livre de foro ou qualquer pensão, avaliada em 920$ réis.

EMILIA Barreiros Cardoso Botto, Maria da Pena Botto, Maria da Conceição Botto, José Joaquim de Paiva Cabral Couceiro, José Duarte Botto Junior (ausente), João Augusto Botto (ausente), João Baptista da Silva Lopes, João Carlos Pessoa de Amorim, Joaquim Barreiros Cardoso, Guilherme Barreiros Cardoso e Francisco Barreiros Cardoso participam a todos os seus parentes e pessoas de suas relações que foi Deus servido levar da vida presente seu presado marido, filho, irmão e cunhado, Eduardo Annibal Botto, que se ha de sepultar hoje, 1 de abril, no cemiterio occidental, sahindo o prestito funebre de sua casa, na rua do Monte de Santa Catharina n.º 38, pelas 11 horas da manhã.

Não se fazem convites especiaes.

GRANDE LEILÃO

DE

Quadros, vasos etruscos, moveis e objectos d'arte antigos

Com auctorisação do ex.mo sr. consul de Hespanha

POR INTERVENÇÃO DO

Agente, Casimiro C. da Cunha

QUINTA FEIRA 12 de abril, e dias seguintes, ás 11 horas da manhã. No palacio, Largo de S. Domingos, n.º 14, ao Rocio.

Para partilhas por motivo do fallecimento do ex.mo F. Zêa Bermudez, se procederá á venda em leilão de uma magnifica collecção de quadros a oleo, antigos de diversos auctores e escolas, ricos contadores de tartaruga e embutidos de marfim, bofetes, commodas e mesas tambem embutidas e antigas, uma grande collecção de vasos etruscos, relogios cristaes de Veneza, porcelanas de Saxe, Sevres e China, faianças italianas e hespano arabes, e objectos de arte; alguma mobilia moderna.

Nos catalogos que particularmente se distribuem, vae descripção dos quadros, sendo a maior parte de grande merecimento.

Arrematação de predio

NO dia 4 d'abril, pelo meio dia, no tribunal da Boa Hora, escrivão Coutinho, vae á praça um predio sito na rua do Caldeira, n.os 26 e 28, com o rendimento de 156$000 réis (rendas baixas) avaliado em 1:200$000 réis; penhorado em execução da Direcção do Banco de Portugal contra Guilherme Candido Borges de Sousa.

O solicitador
Antonio Pedro Ferreira.

NAZARETH

123 — RUA DO OURO — 125

ACABA de receber da acreditada fabrica Luvaria Portuense um lindo e variado sortimento de luvas de superior qualidade pelos seguintes preços:

SENHORA		HOMEM	
2 botões	400	1 botão	400
3 »	450	2 botões	500
4 »	500	2 » bordados	650

Remettem-se pelo correio a troco de estampilhas.

LOTERIAS

JOÃO CANDIDO DA SILVA

229, Rua do Ouro, 231

Extracção em 30 de março de 1883

1856	em cautellas	6:000$000
2527	” ”	1:000$000
3020	” ”	300$000
1442	” ”	100$000
3440	” ”	100$000
737	Bilhete	100$000
2919	”	100$000

A 6 de abril, loteria portugueza, premio maior

6:000$000

A 7 de abril, grande loteria de Madrid.

Custo do bilhete 46$000

PREMIO MAIOR

500:000 pesetas

MIRANDA & SILVA

IMPORTADORES DE PETROLEO

DEPOSITO EM LISBOA—Rua dos Bacalhoeiros, 128 e 130
RETEM—No Beato, 29 a 31
ESCRIPTORIO—Rua da Padaria, 7, 1.º

PISTOLET PHENIX

A ARMA mais perfeita para sala que se tem inventado é incontestavelmente a *Phenix* que no nosso estabelecimento se vende e está patente para quem a quizer examinar.

VIEIRA & SILVA

43 — Rua do Corpo Santo — 45

(Predio do grande Hotel Central)

LISBOA

PRAÇA DO CAMPO DE SANT'ANNA

Domingo 1 de abril de 1883

A's 4 1|2 da tarde

Inauguração da presente epoca tauromachica

MAGESTOSA corrida de bravissimos 13 TOUROS pertencentes ao ex.mo sr. Antonio Vaz Monteiro. CAVALLEIRO Manuel Mourisca Junior. BANDARILHEIROS Irmãos Robertos, Peixinhos, Calabaça, Sancho e o habil TOUREIRO HESPANHOL José Cortez. Preços do costume. Os bilhetes á venda na tabacaria Climaco, rua da Bistega, 71.

Xarope de phelandrio composto de—Rosa

ESTE xarope é efficaz para a cura de catharro, tosses de qualquer natureza, ataques asthmaticos e todas as doenças de peito. Foi ensaiado com optimos resultados nos hospitaes de Lisboa, e pelo conselho medico do Porto, bem como pelos principaes facultativos da capital e das provincias como consta de 30 attestados que acompanham cada frasco.

Vende-se em Lisboa nas pharmacias dos srs. Azevedo, no Rocio—Barral, na rua do Ouro—Rodrigues, na rua Nova da Palma—e na Raspail—travessa da Assumpção n.º 83.—Deposito principal Pharmacia Rosa.

PHOTOGRAPHIE DU GRAND-MONDE

PROPRIETARIO E DIRECTOR:—M. DE LA CUADRA

FAZEM-SE retratos e reproducções de todos os tamanhos.

Tiram-se photographias de objectos de arte, monumentos, etc.

Conservam-se todos os clichés, pertencentes á antiga casa, comprehendendo 120 vistas e monumentos de Portugal.

Illuminam-se photographias e fazem-se retratos a oleo.

Rua das Chagas, 9—LISBOA

TINTA INDESTRUCTIVEL

FONSECA

INVENTO PRIVILEGIADO

Tinta de escrever communicativa e commum. Resiste a todos os reagentes e conserva-se inalteravel, evitando viciações que dão logar a grandes fraudes. Garantia em todos os escriptos. Preparada pelo chimico inventor JOÃO ANTONIO OGUEIA.

Proprietarios: FONSECA & C.ª

RUA DA PRATA, 33, LISBOA

Todos os frascos levam a chancella FONSECA & C.ª a tinta encarnada, e são falsificados todos os que carecerem d'este requisito, sendo punidos os seus auctores, com a confiscação e multa segundo a lei.

FONSECA

GRANDE LOTERIA DE MADRID

EXTARCÇÃO A 7 DE ABRIL

PREMIO MAIOR

90:000$000!!

O CAMBISTA Antonio Ignacio da Fonseca, faz sciente que tem um variadissimo sortimento para a grande loteria do dia 7 de abril, constando de 661 premios!! distribuidos da maneira seguinte:

1 de.......	500:000	pesetas
1 de.......	250:000	»
1 de.......	125:000	»
1 do.......	80:000	»
1 de.......	40:000	»
2 de.......	10:000	»
2 de.......	8:000	»
50 de.......	5:000	»
2 de.......	4:500	»
600 de.......	1:500	»

661 premios!!

PREÇOS

Bilhetes a	46$000	Quintos a	9$200
Meios a	23$000	Decimos a	4$600

Fracções de 3$000, 2$400, 1$200, 600, 480, 240, 120 e 60 réis.

Series de dez numeros seguidos de 60$000, 48$000, 24$000, 12$000, 6$000, 4$800, 2$400, 1$200 e 600 réis

O cambista Fonseca satisfaz com promptidão todos os pedidos quer sejam para jogo particular como para negocio, vindo os mesmos acompanhados de suas importancias em vales ou estampilhas do correio, ordens sobre Lisboa ou Porto ou em qualquer especie de prompta liquidação.

As remessas são feitas pelo seguro do correio e quando haja algum extravio o annunciante envia nova remessa.

Pedidos ao cambista Antonio Ignacio da Fonseca.

56, Rua do Arsenal, 64—LISBOA
33, Feira de S. Bento, 35—PORTO
4, Rua do Souto, 4-A—BRAGA

A NACIONAL

38, RUA DA PRATA, 40

Proximo da Rua dos Capellistas

VENDAS POR ATACADO E RETALHO

Especialidade em todas as fazendas pertencentes á classe de mercador.

Todos os artigos expostos teem o preço marcado e tudo excessivamente barato.

CHEVIOTS pretos e de cor a	1$000 o metro
Picotilhos bons (Quasi de graça) a	$400 » »
Castorinas de cor a	$340 » »

Sortimento completo de pannos, casimiras e cheviots.

Figura 4 Casimiro C. da Cunha, *Anúncio do leilão Zea Bermúdez*. *Diario Illustrado* 1 de Abril de 1883, 3

19 DE ABRIL DE 1883 — O ANTONIO MARIA — 123

Diz um jornal que no concelho de Santa Cruz, na ilha das Flores, estão funccionando duas camaras municipaes simultaneamente e cada uma em sua casa. Ha ali dois paços do concelho e duas edilidades. O collega censura o caso tachando-o de immoral; queria provavelmente que as duas camaras vivessem em familia, gozando commummente de casa, cama, mesa e pucarinha, como os melhores dos esposos, ou como as camaras hereditaria e electiva...

Sempre o collega é muito ingenuo! Deixe lá as camaras viverem divorciadas á vontade e não se amofine ao vêr um municipio gerido por partidas dobradas, visto que da concorrencia nasce a melhoria do serviço...

Pena é que em Lisboa se não adopte o mesmo systema, servindo, em vez de duas, tres camaras municipaes, para o que teriamos presidentes de sobejo

Se o Gregorio presidente,
Mer'cedor de todo o gabo,
P'ra poder servir a gente
Da pell' quizesse dar cabo,
Partindo-se unicamente
Em posta, cabeça e rabo...

A *Gazeta de Franckfort* fazia n'um dos seus ultimos numeros o seguinte annuncio:

«Correcção do nariz.

Os narizes demasiadamente largos, grossos, achatados ou arrebitados são reduzidos a proporções convenientes pelo *Instituto Cosmetico* de Baden-Baden.

Á hora a que escrevemos consta-nos que os srs. Pequito, visconde do Rio Sado, Alves da Fonseca e um corista da Trindade, cujo nome ignoramos, já escreveram para Baden-Baden, resolvidos a sujeitar os respectivos narizes ao tratamento do *Instituto*.

O *Jornal da Noite* começava assim um dos seus artigos de fundo: «É fóra de toda a duvida que Portugal atravessa uma das quadras mais serenas, mais pacificas e mais animadoras da sua existencia nos ultimos annos.» Ao menos valha-nos isso; já que este pobre diabo, que nos primeiros annos da sua existencia teve uma vida tempestuosa e violenta, fazendo dar agoa pela barba aos que hoje lhe puxam as abas do capote disfructa agora os *ultimos annos da sua existencia*, como o collega serio confessa, é justo que atravesse uma das quadras mais serenas, mais pacificas e mais animadoras de que ha memoria na chronologia das *quadras* nacionaes, incluindo aquella da cantiga popular:

«Zai que noite tão brilhante
Que inté brilham nas estrellas!
Deus do ceu sabe fazel-as
Que é o auctor mais circumstante...»

Obra na forja

Na famosa officina onde o pae Fontes
Forja e tempéra de Zilu as armas,
Uma velha pedia aos bons *artistas*
Recheiasse... de *bombas* de bom lote
O arsenal do sobredito augusto.

Eia, socios, mãos á obra,
Toca, toca martellando,
Obedeça-se ao que mando
Eu, primeiro mandador:
Bata o malho na bigorna,
Tome o *ferro* varias fórmas,
Surjam limpas as *reformas*
Caldeadas a primor.

E os *artistas*, animados,
Mettem todos mãos á obra,
E não param na manobra,
Bumba, bumba, zás que traz
E verá quem tiver olhos
Como breve surdem frescas
As reformas pepinescas
Contra a féra hydra voraz.

O governo tinha votado a somma de cinco contos de réis para a compra d'um pote etrusco que foi á praça no leilão Bermundes, mas o visconde de Daupias, que sabe da poda, atravessou-se no lance e comprou o pote por mil e quinhentas libras! Não se desconsole o governo por ter ficado a chuchar no dedo com o olho no pote, e se quer dispender os cinco contos falle comnosco,

Porque temos cá em casa,
Herdados de nossa avó,
Potes de mais d'uma asa
E potes d'uma asa só...

Figura 5 Rafael Bordalo Pinheiro, *Paródia à venda dos vasos da colecção Zea Bermúdez, O António Maria*, 19 de Abril de 1883, 123. Courtesy of BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

4 A reconstituição de alguns itinerários no mercado de antiguidades

Face à escassez de documentação, acompanhar o percurso dos vasos da colecção Zea Bermúdez nos meandros do mercado de antiguidades e no seio de colecções particulares e públicas é uma tarefa complexa. Ainda assim, e não obstante a persistência de algumas lacunas, é possível reconstituir alguns destes itinerários. Para tal, é necessário recuar até aos leilões realizados nos anos de 1883 e 1895.

As referências ao primeiro leilão realizado após a morte de Francisco Zea Bermúdez para efeitos de partilhas entre os herdeiros começam a surgir na imprensa no final do mês de Março de 1883, notando-se desde logo o destaque concedido à «grande collecção de vasos etruscos»[17] constituída por «57 exemplares magníficos, que não deixará de ter comprador» **[fig. 4]**.[18] Embora o número de coleccionadores de cerâmica grega em Portugal fosse limitado, é claro que os horizontes dos organizadores da venda, nomeadamente Casimiro Cândido da Cunha, um dos principais agentes de leilões de então, eram bastante mais amplos. Assim o comprova o facto de o catálogo da venda realizada entre os dias 12 e 18 de Abril de 1883, no palácio dos barões da Regaleira, ter sido redigido em francês, procurando deste modo alcançar um público internacional aliciado pela presença de exemplares descritos como «très belle» (*Catalogue des Vases Etrusques* 1883, 4-5).

Possivelmente através da imprensa, o assunto chegaria, também, à Câmara dos Deputados, datando das vésperas do início do leilão, uma intervenção de Mariano de Carvalho (1836-1905) a favor da aquisição da colecção pelo Estado português. Tratava-se, como o deputado alertava, de uma oportunidade única de adquirir a um preço vantajoso um acervo pouco comum em Portugal, o que permitiria enriquecer os museus nacionais, numa altura em que, note-se, se preparava a abertura do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia. A mesma opinião era partilhada pelo presidente do Conselho de Ministros, Fontes Pereira de Melo (1819-1887), que inclusivamente já teria examinado os objectos a leiloar, tendo concluído que a colecção tinha efectivamente «valor real e importante» (Câmara dos Senhores Deputados 1883, 1024).

Considerando, a par da carência dos museus nacionais, a importância desta colecção e a sua raridade no território português, o assunto terá sido discutido, também, no Conselho de Ministros. O maior entrave residia, porém, na falta de verbas no orçamento do governo para concretizar esta compra que, aliás, considerando a precária situação económica e financeira do país poderia ser «talvez mal vista» (Câmara dos Senhores Deputados 1883, 1024). A solução passaria, segundo proposta do presidente do Conselho de Ministros, por recorrer a uma verba de cerca de 5:000$000 réis que constituía uma receita do Estado relacionada com a *Exposição de Arte Ornamental* realizada em Lisboa no ano anterior, e que não teria tido ainda aplicação.

Colocada a votação, a proposta de aquisição acabaria por ser aprovada pela Câmara dos Deputados, mas não sem oposição de um dos seus membros, António Maria de Carvalho, para quem o sacrifício financeiro não era justificável face à complicada situação económica do país. Outro argumento utilizado pelo deputado prendia-se com a geral e crónica indiferença demonstrada por sucessivos governos em termos de protecção do património artístico nacional, confessando, a este propósito, sérias dúvidas acerca da capacidade de o Estado manter em seu poder a dita colecção.

Posição semelhante seria assumida na imprensa pelo escritor Ramalho Ortigão (1836-1915), que viria a corroborar publicamente a falta de conhecimento sobre vasos gregos em Portugal, escarnecendo do pretenso entendimento dos deputados que propuseram e aprovaram a aquisição daqueles «cacos feiissimos» (Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz 1883, 13). Conhecido crítico da indiferença e incapacidade do Estado português na protecção e promoção do património artístico nacional, Ramalho considerava incoerente que a verba em questão fosse aplicada na aquisição de antiguidades gregas, quando o ensino artístico e os artistas vivos careciam de apoio e encorajamento.

A venda dos vasos gregos acabaria por ter lugar nos últimos dias do leilão realizado no palácio do Largo de São Domingos, a 17 de Abril de 1883. No entanto, apesar do interesse do governo português, a «rica e valiosa collecção etrusca»[19] viria a ser arrematado pelo visconde de Daupias (1818-1900) por 6:457$000 réis, um valor consideravelmente superior à verba votada pela Câmara de Deputados para esta aquisição, o que pode explicar o fracasso das pretensões nacionais.

17 «Grande leilão» (*Diario Illustrado*, 1 Abril 1883, 3).

18 «Leilão de quadros antigos» (*Commercio de Portugal*, 24 Março 1883, 2).

19 «Por ordem do sr. visconde Daupias» (*Diario Illustrado*, 19 Abril 1883, 3).

e-ISSN 2280-8841

Tal como Zea Bermúdez, Pedro Eugénio Daupias era, sobretudo, um coleccionador de pintura, cuja galeria reunida na sua residência em Alcântara era das melhores do seu tempo. Todavia, fruto de um gosto eclético comum na época, Daupias era também proprietário de uma interessante colecção de artes decorativas, da qual fazia parte um núcleo de cerâmica numeroso (Gonçalves 2020), embora aparentemente sem obras semelhantes àquelas que viria a adquirir em 1883. À data do leilão Zea Bermúdez, o rico capitalista e industrial encontrar-se-ia em Paris, motivo pelo qual, tendo conhecimento da realização da venda, terá ordenado a aquisição dos vasos e, possivelmente, de outras obras de arte, através de um telegrama,[20] revelando, pois, grande interesse pelo conjunto **[fig. 5]**.

Após esta transacção, a colecção transitaria do palácio de São Domingos para as galerias do palacete Daupias, onde viria a ser exposta num grande armário holandês envidraçado, conforme descreve uma testemunha da época (Breyner 1934). Ali seria vista no ano de 1891 por Alexandre Boutroue (1846-1899) que visita Portugal e o sul de Espanha no âmbito de uma missão arqueológica ao serviço do Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts de França. No seu relatório, Boutroue (1893) viria a destacar uma pequena colecção de vasos gregos, da qual depositaria doze fotografias na Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris. Do conjunto destacava duas obras: o vaso catalogado com o no. 7 que, conforme revela, teria sido publicado por Eduard Gerhard (1795-1867) na obra *Auserlesene Griechische Vasenbilder* (1843); e o vaso no. 13, que classifica como «un des beaux produits de la céramique peinte du V^{e} siècle avant J.-C.» (Boutroue 1893, 5).

A importante referência à obra de Gerhard permite-nos não só recuperar uma imagem do vaso no. 7, como enriquecer o conhecimento acerca do seu percurso no mercado de antiguidades. A peça em questão foi descrita em 1843 sob o número CXV e o título «Die Lernaische Hydra», remetendo-nos para a cena principal representada num dos lados do colo desta ânfora de figuras negras: a derrota da Hidra de Lerna por Héracles, sendo esta, de acordo com Gerhard (1843, 43), «Eine der ausgezeichnetsten Darstellungen dieses Mythos» **[fig. 6]**. Nesta representação, o herói surge acompanhado de Palas Atena e de uma quadriga conduzida, possivelmente, por Iolau, observando-se na mesma área, na face oposta, uma Amazonomaquia, ou combate de Amazonas. Segue-se o bojo do vaso ricamente decorado por sucessivos frisos transversais ornamentados com representações de menores dimensões de elementos florais, arabescos, sátiros e animais fantásticos. Trata-se, segundo nos parece, de uma composição semelhante à da ânfora catalogada por John Beazley com o número 350219, da Goethe-Universität, Antikensammlung.[21]

À data da realização do estudo do arqueólogo alemão, o vaso pertencia ao negociante de arte 'Basseggio' de Roma, ou seja, Giuseppe Basseggio, um dos mais activos e conhecidos antiquários da época, com estabelecimento na área da Piazza di Spagna. A sua profícua relação profissional com Lucien e Alexandrina Bonaparte é conhecida da historiografia, sabendo-se que foi comprador frequente de vasos provenientes das escavações realizadas na propriedade dos príncipes de Canino (Costantini 1998; Bernard 2017). Seria, pois, este o caso do dito vaso no. 7 da colecção Daupias, cuja numeração é, na verdade, herdada da colecção Zea Bermúdez, como se compreende ao comparar a descrição e desenhos publicados por Gerhard, com a descrição que consta do catálogo do leilão realizado em Lisboa no ano de 1883, no qual se destaca a beleza da peça e a expressividade das figuras pintadas.

Embora desconhecendo as circunstâncias exactas da aquisição de Zea Bermúdez, é certo que este vaso, possivelmente descoberto em Vulcos, pertenceu anteriormente a Basseggio, tendo transitado em 1883 para a colecção do conde de Daupias. Este acervo seria, por sua vez, disperso em três leilões realizados nos anos de 1892 e 1894 em Paris, e em 1910 em Lisboa, não tendo identificado qualquer referência à colecção de vasos gregos nos respectivos catálogos. Certo é que, como revelámos em outra ocasião (Mariz 2018), alguns destes vasos reaparecerão no Rio de Janeiro, na posse de José dos Santos Libório (1850-1923).

A primeira vez que este influente negociante de arte português oferece para venda, no Brasil, uma «collecção de 31 exemplares de esculptura e ceramica Etrusca, Egypcia, Grega e Romana» (Libório 1912), é no mês de Fevereiro de 1912, numa exposição comercial promovida no palácio da Escola Nacional de Belas Artes. Embora no catálogo desta *Exposição d'Arte Retrospectiva* não seja feita referência à proveniência das peças, um ano mais tar-

20 «Leilão de objectos de arte» (*O Economista*, 13 Abril 1883, 2).

21 *Beazley Archive Pottery Database*, vase no. 350219. http://www.beazley.ox.ac.uk/record/C759ECA9-18A9-4222-9CD1-B9188574468A.

Figura 6 Eduard Gerhard, *Die Lernaische Hydra*. Desenho. Gerhard 1843. © Universitätsbibliothek Heidelberg

de, em Março de 1913, o mesmo comerciante viria a realizar uma nova venda no Rio de Janeiro, desta feita no Hotel dos Estrangeiros, em cujo catálogo se promovem 31 lotes relativos a uma

> collecção de exemplares de ceramica e esculptura em marmore, proveniente das escavações de Pompeia, [que] foi adquirida na Italia pelo diplomata hespanhol Zea Bermúdez, após cujo falecimento passou a pertencer ao Conde Daupias, sendo depois vendida no leilão judicial das collecções deste titular portuguez. (Libório 1913)

Embora as informações relativas à proveniência do conjunto não sejam propriamente exactas, podendo explicar a alusão a Pompeios pelo maior peso que esta teria no imaginário colectivo quando em comparação com Vulcos, Cerveteri ou Tarquínia, estes catálogos não só nos permitem seguir o percurso destes vasos, como obter imagens dos mesmos **[fig. 7]**.

Efectivamente, ao comparar as fotografias publicadas nestes catálogos editados nos anos de 1912 e 1913, com as descrições dos lotes colocados à venda em 1883 no leilão Zea Bermúdez e adquiridos pelo conde de Daupias, é possível estabelecer pelo menos cinco correspondências que poderão futuramente auxiliar na identificação da localização destas peças (Mariz 2021) **[figg. 8-9]**. Com efeito, o destino destes objectos após a exposição realizada em 1913 permanece, até ao momento, uma incógnita. Observa-se, no entanto, uma excepção, a que nos referimos num outro estudo (Mariz 2018): a ânfora de produção ática adquirida muito possivelmente naquela ocasião, no Hotel dos Estrangeiros, por um coleccionador brasileiro, o Dr. José Prestes, cuja actual localização é desconhecida **[fig. 10]**.

Além do conjunto de cerca de 40 lotes colocado na praça em Lisboa no ano de 1883, cujo percurso logramos reconstituir até ao momento de uma nova transacção no Rio de Janeiro quase 30 anos mais tarde, há ainda a considerar os 21 vasos leiloados no ano de 1895. Embora tenha sido publicado um catálogo em francês no ano anterior, esta venda só se concretizaria a partir do dia 18 de Fe-

e-ISSN 2280-8841

vereiro de 1895, cabendo a organização à Empresa Liquidadora. Desta feita, o leilão teria lugar na nova residência da viúva de Zea Bermúdez, na Rua Castilho no.11, 2º andar, em Lisboa, sendo constituído pelos bens que D. Ermelinda reservara para si aquando das partilhas realizadas em 1883, por isso, o «melhor entre o bom que constituia esta galeria tão justamente afamada» («Catalogo dos quadros a oleo antigos» 1895, 3).

Através do catálogo então publicado no boletim da liquidadora pertencente ao já mencionado José dos Santos Libório, o *Salão de Vendas*, é possível saber que o remanescente da colecção de cerâmica grega se encontrava reunido numa das salas da residência da viúva. Entre os exemplares exibidos encontrava-se um conjunto de seis peças destacadas no catálogo redigido em francês um ano antes como sendo uma «collection très rare» (*Catalogue de Tableaux Anciens* 1894) proveniente de escavações promovidas pelo príncipe de Canino, fazendo-se ainda referência ao facto de estes vasos em específico se encontrarem fotografados, o que na época constituía um factor de valorização, no sentido em que permitia a sua divulgação. Embora não seja possível confirmar a qualidade destas e das restantes peças, destaque-se a forma como muitos dos lotes são descritos como verdadeiras «pièce d'amateur», «très estimée des connaisseurs» (*Catalogue de Tableaux Anciens* 1894), consagrando, como tal, o falecido coleccionador ao mesmo tempo que se procurava atrair novos compradores sequiosos de possuir peças com tal importância.

Contudo, e não obstante a publicidade feita na imprensa, os resultados da venda não terão sido totalmente satisfatórios, o que se explica, em grande parte, pelo difícil momento económico e financeiro então vivido em Portugal. Por um lado, de acordo com a empresa responsável pelo leilão, a afluência não terá sido grande, sendo constituída sobretudo por «amadores e apreciadores d'arte»[22] que, compreendendo o valor de muitos dos objectos, se terão mostrado disponíveis a pagar elevadas somas. Por outro lado, no que diz respeito aos vasos gregos, ao contrário do que se verificou, por exemplo, no âmbito dos cristais e das faianças, objectos amplamente disputados, o interesse terá sido muitíssimo limitado, verificando-se que, apesar das bases de licitação serem relativamente baixas, estes lotes acabariam por não obter lances superiores.

Esta falta de entusiasmo que se encontra, sem dúvida, relacionada com o limitado entendimento e, consequentemente, valorização desta produção artística para o estudo da evolução da pintura grega, bem como com as especificidades do coleccionismo arqueológico, não era, contudo, exclusiva dos coleccionadores particulares. Afinal, também o governo terá perdido nesta ocasião uma segunda oportunidade de adquirir um conjunto que em muito contribuiria para o enriquecimento do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, onde, conforme se recordava (e lamentava) na época, não existiam exemplares cuja qualidade fosse comparável à destes agora colocados no mercado.

A não aquisição destas obras pelo Estado, uma vez mais possivelmente devido a restrições orçamentais, dificulta largamente a reconstituição do seu percurso até à actualidade. Ainda assim, é plausível que pelo menos dois vasos tenham sido adquiridos por Michel'Angelo Lambertini (1862-1920), figura maior da cultura portuguesa, com um contributo incontornável na área da música, tanto como músico, compositor, maestro, musicólogo ou coleccionador. Além de instrumentos musicais, Lambertini, foi também um notável coleccionador de pintura e artes decorativas, tendo reunido um apreciável museu particular no seu palacete da Avenida da Liberdade no. 156, em Lisboa.

Ali no seu gabinete de trabalho de linhas modernas e sóbrias, Lambertini exibia em 1906, a par de uma cópia de uma obra de Donatello em mármore, de um busto de Jesus da autoria de François-Raoul Larche, de um desenho a carvão de José Malhoa, e de outras obras reveladoras do seu gosto eclético, «um gomil e jarro etrusco»,[23] que sabemos agora tratar-se de vasos provenientes da colecção Zea Bermúdez **[fig. 11]**. Assim o confirma uma lista de objectos colocados à venda pelo próprio coleccionador, em data desconhecida, da qual constam duas referências ao dito gomil (possivelmente uma enócoa), com figuras de animais, e a um jarro «etrusco», como sendo provenientes da «antiga collecção Zea Bermúdez».[24] Estes serão, todavia, apenas dois dos lotes leiloados no ano de 1895. Qual terá sido o destino dos restantes?

22 «Dois leilões notaveis» (*Salão de Vendas. Boletim da Empreza Liquidadora* 3, 3 Março 1895, 21).

23 «Habitações Artisticas. A casa do sr. Miguel Angelo Lambertini» (*Illustração Portugueza*, 11 Junho 1906, 502-11: 504).

24 *Lista de objectos d'arte e outros que põe em venda Michel'Angelo Lambertini*, s/d.

MDCCC 1800
11, 2022, 81-100
e-ISSN 2280-8841

Figura 7 *Antiguidades pertencentes a Zea Bermúdez e, posteriormente, ao conde de Daupias, por ocasião da exposição realizada por José dos Santos Libório, no Rio de Janeiro, em 1912*. Fotografia. Libório 1912
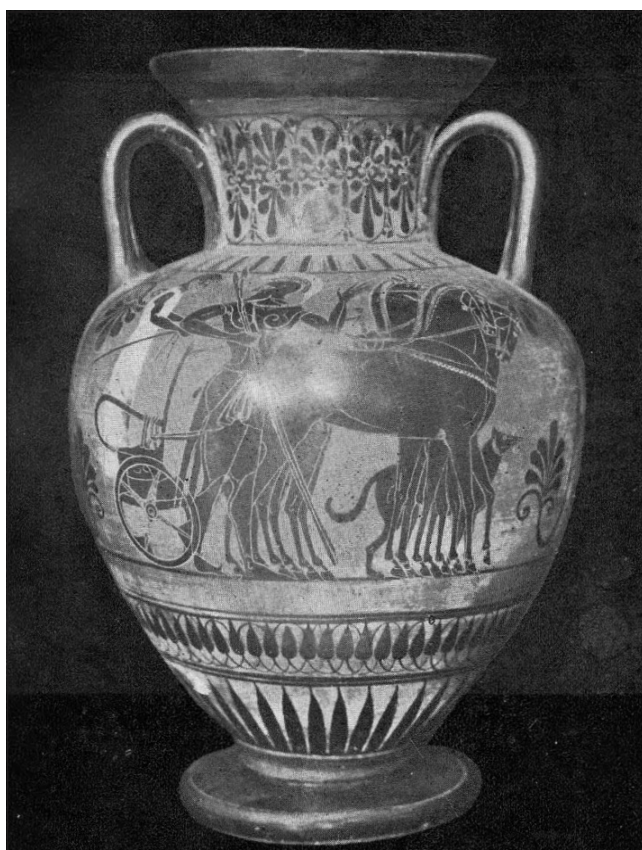
Figura 8 *Antiguidades das colecções Zea Bermúdez e Daupias no catálogo da exposição realizada no Hotel dos Estrangeiros no ano de 1913*. Fotografia. Libório 1913

Figura 9 *Antiguidades das colecções Zea Bermúdez e Daupias no catálogo da exposição realizada no Hotel dos Estrangeiros no ano de 1913*. Fotografia. Libório 1913
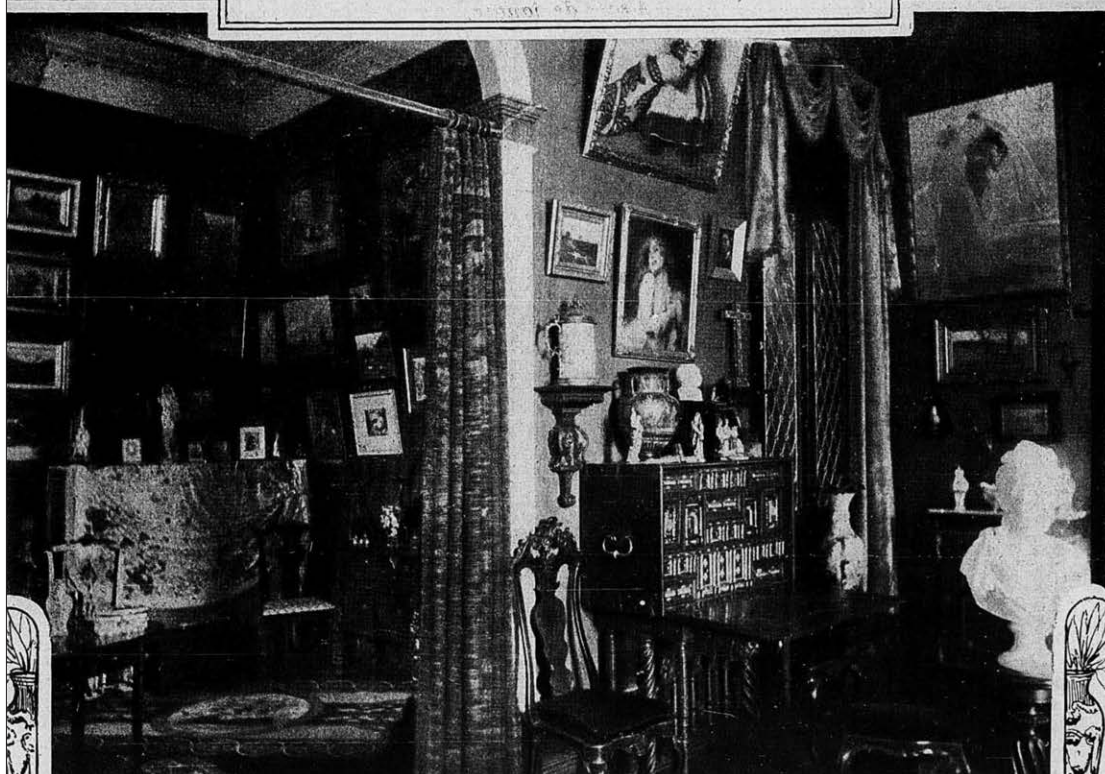
Figura 10 *Vistas da sala de recepção da residência do Dr. José Prestes, no Leme, Rio de Janeiro, observando-se um dos vasos da colecção Zea Bermúdez/Daupias sob o contador*. Fotografia. «Interiores Elegantes» 1914. Courtesy of BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

510 — ILLUSTRAÇÃO PORTUGUEZA II SERIE — 11 de junho de 1906

Gabinete de trabalho, «modern-style», projecto e decoração de Henry de Varoquier

gosto musical. O sr. Lambertini foi a alma d'essa reacção, abalançando-se a canalisar o gosto dos amadores da sublime arte musical para a musica de camara.

Elle, José Relvas e D. Luiz da Cunha de Menezes foram os grandes propulsores do novo movimento na esthetica do publico. D'esse impulso sahiu a *Escola de Musica de Camara*, fundada em 1901 e que até hoje, com mais ou menos figuras de amadores ou artistas profissionaes, tem executado em series, termo medio de oito concertos annuaes, as obras de Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Cesar Franck, Godard, Grieg, Saint-Saens, Klughardt, Kuhlan, Sinding, e muitos outros auctores, verdadeiras individualidades capazes de actuarem na educação das massas.

Nas audições musicaes da *Escola da Musica de Camara*, tão bem recebidas pela critica, o sr. Miguel Angelo Lambertini tem geralmente uma parte importante — o piano. Ás vezes esse instrumento, nas mãos do sr. Lambertini, parece dirigir a execução dos trechos musicaes, de interpretação quasi sempre difficil, tal é a justeza, quantidade de som adequado, vigor, brilho, nitidez e delicadeza com que o pianista concorre para a harmonia do conjuncto. Depois, o sr. Lambertini sabe communicar o seu fogo sagrado da arte, o seu enthusiasmo, a sua propria proficiencia aos seus collaboradores na obra de renovação do gosto publico. Por isso as sessões musicaes d'essa *Escola* vão n'um crescendo de interesse, de anno para anno, e não pouca influencia teem exercido no afinamento do gosto lisboeta.

Oratorio em estylo Luiz XV

Figura 11 *Gabinete de trabalho de Michel'Angelo Lambertini, vislumbrando-se na estante da parede de fundo, do lado esquerdo, o que parece ser uma enócoa proveniente da coleção Zea Bermúdez*. Fotografia. «Habitações Artisticas» 1906, 510

5 Conclusão

Francisco Zea Bermúdez foi, sobretudo, um coleccionador de pintura antiga. Assim o indicam os catálogos produzidos após a sua morte com o intuito de levar a cabo a venda da colecção para efeito de partilhas entre os herdeiros. No entanto, uma análise atenta destas mesmas fontes revela que o diplomata espanhol foi, na realidade, um coleccionador eclético, cujo gosto pelas artes decorativas e antiguidades estava bem alinhado com as práticas coleccionistas internacionais que, de resto, acompanharia de forma directa, entusiástica e informada, seja pelas circunstâncias da sua profissão, seja por influência familiar.

Sem menosprezar a importância da primazia alcançada pela galeria de pintura, a colecção de vasos gregos terá sido decisiva para criar no palácio do Largo de São Domingos um cenário pouco comum em Portugal. Numa época em que as colecções de cerâmica ática eram raras no país, Zea Bermúdez acabaria por influenciar, de forma directa e indirecta, outros coleccionadores portugueses, nomeadamente por ocasião dos leilões do seu acervo. Por outro lado, estes mesmos eventos colocariam em evidência as limitações culturais e económicas do Estado português que, por duas vezes, não aproveitaria a oportunidade para enriquecer o então bastante limitado acervo arqueológico nacional. O facto de grande parte da colecção ter eventualmente rumado ao Rio de Janeiro, Brasil, na tentativa encontrar maior interesse é, de resto, ilustrativo deste cenário dominado pela pouca expressividade do colecionismo de cerâmica grega em Portugal neste período.

A reconstituição da história da constituição e dispersão da colecção de vasos gregos de Francisco Zea Bermúdez não é, evidentemente, um assunto encerrado. Não restam, porém, dúvidas acerca do seu interesse tanto no contexto nacional como internacional: por um lado, foi uma das poucas (e seguramente das maiores) colecções de vasos gregos existentes em Portugal na segunda metade do século XIX; por outro lado, permite expandir os horizontes conhecidos do alcance e efeitos das escavações realizadas na Etrúria meridional, reforçando a complexidade da história do coleccionismo e comércio de vasos gregos na Europa oitocentista.

Bibliografia

Almagro-Gorbea, M. (2017). «El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, 1736-51.

Aquilué, X.; Cabrera Bonet, P. (2019). «La formación de las colecciones arqueológicas griegas en España y Portugal». *Iberia Graeca. Arte griego en los museos y colecciones de la península Ibérica*. Barcelona: Centro Iberia Graeca, 13-24.

Béltran Fortes, J. (2007). «El marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica: esculturas romanas procedentes de "Paestum" y "Cales"». Béltran Fortes, J.; Cacciotti, B.; Palma Venetucci, B. (eds), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 37-64.

Bernard, M.A. (2017). «Without Adding Any Line of Drawing. The Restoration of the Canino Vases: Principles, Reality and Actors». Halbertsma 2017, 93-101.

Bordalo Pinheiro, R. (1883). «O governo tinha votado». *O António Maria* (19 Abril), 123.

Bothmer, D. von (1983). «The Vases of Nelson Bunker Hunt». Tompkins, J.F. (ed.), *The Wealth of the Ancient World*. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 37-44.

Bourgeois, B.; Denoyelle, M. (éds) (2013). *L'Europe du Vase Antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles*. Rennes: Presses Universitaires De Rennes.

Boutroue, A. (1893). *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur une mission archéologique en Portugal et dans le sud de l'Espagne*. Paris: Leroux.

Breyner, T.M. (1934). *Memórias do Professor Thomaz de Mello Breyner, 4º Conde de Mafra, 1880-1883*. Lisboa: Oficina Grafica, L.da.

Cabrera Bonet, P. (1993). «Historia de la colección de antigüedades griegas y etrusco-itálicas del Museo Arqueológico Nacional». *Boletín de la ANABAD*, 3-4, 79-104.

Câmara dos Senhores Deputados (1883). «Sessão de 11 de Abril de 1883». *Diario da Câmara dos Senhores Deputados*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1021-5.

Carta de Ermelinda de Morais Palmeiro Zea Bermúdez – PT-ANBA-ANBA-B-001-00002_m0975 (1890). Arquivo da Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

«Catalogo dos quadros a oleo antigos, gravuras, moveis antigos, vasos gregos, porcelanas, e mais objectos d'arte de que se compõe a magnifica collecção Zea Bermúdez». *Salão de Vendas. Boletim da Empreza Liquidadora* 2 (17 Fevereiro 1895), 13-19.

Catalogue de Tableaux Anciens de Feu. Mr. de Zea Bermúdez (1883). Lisboa: Tipographia da Viúva Sousa Neves.

Catalogue des Vases Etrusques de Mr. F. de Zea Bermúdez (1883). Lisboa: Mattos Moreira & Cardosos.

Catalogue de Tableaux Anciens Vases Étrusques (Grande Gréce et Nola) Meubles Anciens Italiens et Espagnols de Feu Mr. de Zea Bermúdez (1883). Lisboa: Tipographia da Viúva Sousa Neves.

Catalogue de Tableaux Anciens de Feu. Mr. de Zea Bermúdez (1890). Lisboa: Tipographia da Viúva Sousa Neves.

Catalogue de Tableaux Anciens de Feu. Mr. de Zea Bermúdez (1894). Lisboa: Typ. e Lith. A Vapor.

Collection de Mme la Vicomtesse de Benavente. Tableaux anciens (1896). Paris: Lib. Imp. Réunies.

Conde, M.M.; Fernández, C.S. (2019). «La cerámica griega de la colección de la Fundación Casa De Alba (Palacio De Liria, Madrid)». Aquilué, X.; Cabrera, P. (eds), *Iberia Graeca. Arte griego en los museos y colecciones de la península Ibérica*. Barcelona: Centro Iberia Graeca, 79-90.

Cook, R.M., (1997). *Greek Painted Pottery*. London; New York: Routledge.

Costantini, A. (1998). «Roma nell'età della Restaurazione: un aspetto della ricerca archeologica: la collezione di vasi attici di Luciano e Alexandrine Bonaparte, riprodotta nei disegni del 'Gerhard'scher Apparat'». *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 207-436.

Expediente de clasificación de pensión de Morales Palmiro, Ermelinda (1883). Expedientes de clasificación de pensiones de viudedad y orfandad de funcionario. Madrid: Archivo General de la Administración.

Fialho de Almeida, J. (1883). «A venda Zea Bermúdez». *Jornal da Noite*, 3(750), 2.

Fialho de Almeida, J. (1925). *Vida Errante*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Gerhard, E. (1843). *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*, Bd. 2. Berlin: Reimer.

Gonçalves, R.A. (2020). «Para além da Pintura. Alguns apontamentos sobre as outras coleções do conde Daupias». *Midas. Museus e Estudos Interdisciplinares*, 11, 1-18. https://doi.org/10.4000/midas.2032.

«Habitações Artisticas. A casa do sr. Miguel Angelo Lambertini» (1906). *llustração Portugueza*, 11 Junho, 502-11.

Halbertsma, R.B. (ed.) (2017). *The Canino Connections. The History and Restoration of Ancient Greek Vases from the Excavations of Lucien Bonaparte, Prince of Canino (1775-1840)*. Leiden: Sidestone Press.

«Hotel Continental» (1891). *Diario Illustrado* 6598 (13 Agosto), 1.

Imposto sucessório de Francisco Zea Bermúdez – PT/ACMF/DGCI/LIS/LIS4C/IS/03070 (1883). Direcção-Geral dos Impostos. Lisboa: Arquivo Histórico do Ministério das Finanças.

«Interiores Elegantes do Rio. A casa do Dr. José Prestes» (1914). *Revista da Semana* (21 Março), s/p.

Les collections du cardinal Fesch, histoire, inventaire, historiques.Institut National d'Histoire de l'Art. https://agorha.inha.fr/ark:/54721/61.

Libório, J.S. (1912). *Catalogo da Exposição d'Arte Decorativa promovida por José dos Santos Libório*. Rio de Janeiro: s/n.

Libório, J.S. (1913). *Exposição de Arte Retrospectiva realisada no Salão Nobre do Hotel dos Estrangeiros promovida por José dos Santos Libório*. Rio de Janeiro: s/n.

e-ISSN 2280-8841

Lista de objectos d'arte e outros que põe em venda Michel'Angelo Lambertini – PT-MNAA-AJF-APF-MNAA--D-00002-000007. Arquivo José Figueiredo. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Lyons, C.L. (2007). «Nola and the Historiography of Greek Vases». *Journal of the History of Collections*, 19(11), 239-47.

Mariz, V. (2018). «José dos Santos Libório (1850-1923), um notável elo de ligação entre os mercados de arte português e brasileiro». *MODOS*, 2, 271-91. https://dx.doi.org/10.24978/mod.v2i2.1072.

Mariz, V. (2021). «A colecção de vasos gregos de Francisco Zea Bermúdez y Navarro». *Harvard Dataverse*, V1. https://doi.org/10.7910/DVN/RUBCGT.

Martín, R. (2015). «La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedência». *Museos y antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX = Actas del Encuentro Internacional Museo Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 74-99.

Morais, R.; Ferreira, D. (2018). «Antiguidades egípcias, gregas e romanas». *João Allen. Colecionar o mundo*. (Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 29 de Junho-30 de Setembro 2018). Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 142-7.

Nørskov, V. (2002). *Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases. An Aspect of the Modern Reception of Antiquity*. Aarhus: Aarhus University Press.

Protásio, D.E. (2016). «Francisco de Zea Bermúdez e alguns aspectos da política externa portuguesa do seu tempo (1828-1824)». *Hispania Nova*, 14, 24-43.

Ramalho Ortigão, J.; Eça de Queiroz, J. (1883). *As Farpas. Chronica Mensal da Politica, das Letras e dos Costumes. 4a série, no 3*. Lisboa: Empreza Litteraria Luso-Brazileira.

Rocha Pereira, M.H. da (1955). «Notícia acerca de vasos gregos existentes em Portugal». *Hvmanitas*, 7-8, 177-94.

Rocha Pereira, M.H. da (1959). «Notícia acerca de vasos gregos existentes em Portugal – IIa parte». *Hvmanitas*, 11-12, 11-32.

Rocha Pereira, M.H. da (1975). «Four South Italian Vases in the Lisbon District». *Hvmanitas*, 27-8, 227-36.

Rocha Pereira, M.H. da (2007). «O coleccionismo de vasos gregos em Portugal: Breve apontamento». *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa: Instituto Português de Museus e Museu Nacional de Arqueologia.

Rocha Pereira, M.H. da (2008). «Os vasos gregos: caminhos e descaminhos do coleccionismo português». *Vasos Gregos em Portugal. Colecção Dr. António Miranda*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso, 48-51.

Rocha Pereira, M.H. da (2010). *Greek Vases in Portugal*. Coimbra: Imprensa Universitária.

Rodrigues, N.S. (2017). «Hídria de figuras negras com Aquiles e Troilo». Neto, M.J. (ed.), *Monserrate Revisitado. A Coleção Cook em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio; Parques de Sintra – Monte da Lua, 386-7.

Sarti, S. (2014). «The Vase Collection of the Marquis Giovanni Pietro Campana in Rome». Schmidt, Steinhart 2014, 93-102.

Serrão, V. (2001). «As colecções artísticas Sousa e Holstein/Palmela. Notas sobre um recheio colecionístico de excepção». Pinto de Matos, M.A.; Campilho, M.S.H. (eds), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*. Lisboa: IPM, 73-89.

Schmidt, S.; Steinhart, M. (eds) (2014). *Sammeln und Erforschen: Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*. München: C.H. Beck.

Sparks, B.A. (1996). *The Red and the Black. Studies in Greek Pottery*. London; New York: Routledge.

Xavier, H. (2014). *O Marquês de Sousa Holstein e a Formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

Bardini prima di Bardini
La formazione e gli esordi artistici del ‘Principe degli antiquari’

Giulia Coco
Direzione regionale musei della Toscana, Italia

Abstract Before becoming the famous antiquarian of Renaissance Art, Stefano Bardini (1836-1922) was a painter. He moved to Florence from Pieve di Santo Stefano (Arezzo) in 1853 to study at the Academy of Fine Arts with Giuseppe Bezzuoli, Benedetto Servolini and Antonio Puccinelli. In his early years, Bardini participated in several competitions with paintings of Florentine Renaissance subjects. He also exposed his works to the Promotrice in Florence and Turin and he was awarded at the Ricasoli Competition in 1859-60. Towards the end of the Sixties, Bardini interrupted his artistic career. He enlisted in Garibaldi's Army and, back in Florence, began restoring and selling old master's art. He thus became the well-known ‘Prince of Antiquaries’.

Keywords Stefano Bardini. Academy of Fine Arts. Renaissance. Italian Risorgimento. Historical Painting. Historical Romanticism. Florence.

Pittore ben promettente
avrebbe potuto far brillantissima carriera
e riuscir certo un artista provetto
data la propria tendenza all'arte e la forza di volontà….
D. Tolosani, *Stefano Bardini. Ricordi personali*, 1923

1 Introduzione

«Studia con molto impegno, e mostra ingegno e disposizione non ordinaria, per cui fa di giorno in giorno singolare profitto». Così, nel giugno del 1856, Benedetto Servolini descriveva il rendimento scolastico dell'allievo Stefano Bardini, studente di Pittura all'Accademia fiorentina di Belle Arti. Tali progressi sarebbero stati forse «anche maggior[i], se la troppa facilità a fare, qualche volta lo rendesse meno attento alla purezza e semplicità del disegno». Tuttavia, concludeva l'insegnante, «fa bene, ed è giovine di belle speranze».[1]

Le parole di Servolini, aiuto del maestro di Pittura e Disegno, sostenevano la richiesta di sussidio presentata da Bardini per finanziare i propri

1 AABAFi, anno 1856, filza 45A, nr. 23, alla data 11 giugno.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-01
Accepted 2022-05-13
Published 2022-09-26

Open access

Citation Coco, G. (2022). “Bardini prima di Bardini. La formazione e gli esordi artistici del ‘Principe degli antiquari’”. *MDCCC*, 11, [1-140] 101-140.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/005

studi dopo che, nel febbraio di quel 1855, la famiglia subì gravi perdite a causa di una calamità che aveva distrutto il suo paese d'origine.[2]

Le tragiche circostanze e i buoni requisiti del postulante spinsero il Granduca ad elargire un sostegno di otto zecchini ma ulteriori sussidi non sarebbero stati concessi se il giovane non avesse dato «maggior cura della purezza e semplicità del Disegno», spogliandosi di quei «difetti nei quali, per troppa facilità, suole incorrere».[3]

Le notizie e gli studi sugli esordi artistici di Stefano Bardini sono pochi e frammentari contrariamente ai molti contributi che la critica ha dedicato alla sua figura di antiquario che ha esportato il Quattro e Cinquecento italiano in Europa e in America.[4] Ciò è dovuto al fatto che gran parte dell'esigua produzione pittorica, concentrata in una breve carriera tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, è perduta o dimenticata e lo stesso Bardini, che ha lasciato un archivio ricchissimo di informazioni sulla sua ben più fortunata attività imprenditoriale, ha mantenuto un riserbo pressoché assoluto su quel periodo.

Tuttavia, l'abilissimo commerciante, profondo conoscitore del Rinascimento che imitava, riproduceva e reinterpretava con la stessa disinvoltura con cui, giovanissimo, si approcciava al disegno, non sarebbe immaginabile senza la formazione artistica e un costante esercizio della copia degli antichi maestri maturati in seno all'Accademia. Fu qui, infatti, che Bardini, giunto a Firenze dalla provincia con l'aspirazione di diventare pittore, acquisì abilità tecniche e conoscenze, anche di restauro, alla base della sua capacità di riprodurre e rivisitare oggetti e opere del passato nei celebri *pastiches*, tratto distintivo della propria bottega **[fig. 1]**.

A cento anni dalla scomparsa, avvenuta a Firenze il 12 settembre del 1922, vale dunque la pena tentare di ripercorrerne, seppur non completamente, i primi passi attraverso ciò che resta: le testimonianze documentarie della sua presenza in Accademia e alcune delle opere preservate – per sorte o per volere dello stesso Stefano – oggi parte della sua Eredità e di quella dei figli Ugo ed Emma, acquisita dopo lunghe e complesse vicissitudini dallo Stato Italiano nel 1996. Tele finite e bozzetti, disegni, esercitazioni sul nudo e saggi per concorsi artistici poco noti, talvolta sconosciuti, conservati a Palazzo Mozzi a Firenze, dove l'antiquario allestì i laboratori della sua 'officina' artistica, e alla Villa medicea di Cerreto Guidi.[5]

2 La formazione accademica e gli inizi di una promettente carriera pittorica

Nato a Pieve di Santo Stefano (Arezzo) nel 1836, intorno ai diciassette anni Bardini si trasferì a Firenze, dove visse tra via San Gallo e via de' Servi, per studiare in Accademia sotto la guida di Giuseppe Bezzuoli.[6] Lo troviamo, nell'anno scolastico 1853-54, alla Scuola di Prospettiva, necessaria per l'ammissione alla Scuola di Disegno e di Figura, che frequentò con Egisto Sarri, Enrico Bagnoli e Alessandro Boni, impegnato in esercizi di acquerello elementare eseguiti «sufficientemente bene» e nel disegno di un cornicione dorico.[7] «Desideroso [...] di esercitarsi sempre più e meglio nel Disegno», nell'ottobre del 1853 ebbe un permesso di quaranta giorni per copiare le statue della Galleria degli Uffizi sotto la direzione del Servolini ed è facile immaginare che, attraverso i buoni uffici dell'*entourage* accademico e i primi contatti nazionali e internazionali che andava instaurando, Stefano abbia pre-

2 Il padre Pietro e la madre Assunta Cianchi erano piccoli proprietari terrieri a Pieve di Santo Stefano (Arezzo). Moskowitz 2013, 271.

3 AABAFi, anno 1856, filza 45A, nr. 23, alle date 27 giugno e 4 luglio.

4 Per Bardini antiquario, oltre alla documentazione presso l'Archivio Eredità Bardini, Tolosani 1908; Tolosani 1923; Bargellini 1981; Scalia 1984; Niemeyer Chini 2009 con bibliografia precedente; Tamassia 2013, Ciancabilla, Giometti 2019; Smalcerz 2020; Zurla 2021 e i contributi di Antonella Nesi e Lynn Catterson (in part. Catterson 2017; 2020a; 2020b). Per Bardini pittore, Scalia 1984, 5-16; Nesi 2010; Moskowitz 2013; 2015; 2019.

5 Per le vicende dell'Eredità Bardini, Acidini, Paolucci 2002 e Paolucci 2019. Le opere fanno parte del Museo e Galleria Mozzi Bardini (Ministero della Cultura – Direzione regionale musei della Toscana) di cui la scrivente è curatrice. L'immenso patrimonio, oggetto di restauri, studi e mostre a cura di Mario Scalini e Marilena Tamassia, è attualmente in fase di revisione e messa in sicurezza. Ringrazio i colleghi Silvia Matteuzzi, Marco Mozzo e in particolare Stefano Tasselli per l'aiuto nelle ricerche. Sono molto grata anche a Lynn Catterson, Carlo Francini, Daniele Mazzolai, Antonella Nesi, Orietta Lorenzini ed Enrico Sartoni.

6 Coco 2022, 160.

7 AABAFi, *Alunni, iscrizioni*, nr. 14 (1852-54). *Scuola di Prospettiva*, 1854, sezione III *Scuola di Applicazione*, nr. 37; AABAFi, *Alunni, iscrizioni*, nr. 16 (1858-59). *Scuola di Pittura e Statue*, 1858, nr. 8. Moskowitz 2015, 13. Per l'organizzazione dei corsi negli anni in cui Bardini era studente, *Statuti* 1852.

Figura 1 Stefano Bardini, *Autoritratto fotografico*. Fine del XIX secolo. Firenze, Comune di Firenze, Archivio Eredità Bardini

sto avuto accesso anche a collezioni d'arte private.[8] Raccolte come quella dei Demidoff a Villa San Donato, che Anatolio aprì al pubblico il 18 giugno del 1856. Ricchissima di capolavori, molti di arte francese, anche contemporanea, la collezione del principe russo fu molto copiata dai giovani macchiaioli interessanti alle novità pittoriche d'Oltralpe.[9]

Il 3 dicembre 1853 Bardini seguiva il corso delle Statue, primo grado della Scuola di Pittura e delle Statue, in cui si copiavano gessi e rilievi e dove il Nostro risulta iscritto anche nel novembre del 1854. Poco dopo passò al corso di Pittura e iniziò a partecipare alle prime competizioni accademiche che si svolgevano annualmente per i premi minori e ogni tre anni per le classi maggiori (Pittura, Scultura e Architettura).[10] Nel 1855 Bardini si aggiudicò due *accessit* al Concorso di Emulazione per il bozzetto d'invenzione a olio col *Ratto di Proserpina* e per l'*Accademia del Nudo* dipinta a olio, mentre non ottenne riconoscimenti per il disegno d'invenzione ad acquerello con *Lucrezia visitata da Tarquinio il Superbo*.[11] In settembre le prove, oggi perdute, furono presentate all'Esposizione annuale dei Premi allestita in Accademia.[12]

8 ASGU, anno 1853, filza LXXVII, parte II, nr. 72.233; Torresi 1996, 45.

9 Borroni Salvadori 1981, 968-9; Dandolo 1863, 176-361; Per il mecenatismo e gli intrattenimenti organizzati dai Demidoff, cf. Tonini 1996; 2017, 117-39.

10 AABAFi, *Alunni. Registri generali* (1852-67), nr. 437, dove Bardini risulta ammesso alle Statue il 3 dicembre 1853 e a Pittura il 26 febbraio 1855. È presente alla Scuola di Pittura e delle Statue anche nel novembre 1857.

11 AABAFi, anno 1855, filza 44B, nr. 77 (*Concorsi annuali d'emulazione*); Petrucci 2015, 361 (1855), cui si rimanda per un quadro generale su premi e concorsi dell'Accademia fiorentina. L'*accessit* era un riconoscimento dato a chi, pur non avendo ottenuto alcun premio, si era distinto nella competizione.

12 «Notificazione dei Giovani Premiati e dei nuovi Accademici» 1855 e AABAFi, anno 1855, filza 44B, nr. 77 (*Concorsi annuali d'emulazione, Nota delle opere di Pittura e Scultura*… nr. 75); «Esposizione di Belle Arti a Firenze» 1855.

L'anno successivo, seppur assente dalla Scuola di Pittura e delle Statue per essersi congedato «nelle debite forme», Stefano vinse il premio per l'*Accademia del Nudo* a olio con sette voti. Non ebbe invece successo per i bozzetti d'invenzione ad acquerello e ad olio con *Gesù in casa di Marta e Maria* – il premio non fu conferito – e per l'*Accademia di Nudo* disegnata, oggetto di continue esercitazioni **[fig. 2a-d]**.[13]

Nel maggio del 1857 Bardini ebbe un nuovo sussidio, stavolta di dieci zecchini a fronte dei dodici richiesti, nonostante l'immutato giudizio di Servolini, che lodava il promettente allievo per l'ingegno e la buona volontà ma doveva ancora constatare come quella sua «straordinaria facilità nell'eseguire» lo portasse «qualche volta [...] a trascurare alcun poco l'esattezza del disegno». La giovane età e la costanza dello studente, che con puntualità presentava ogni mese un suo bozzetto, continuavano però a dare buone speranze.[14]

Il maestro confermava il proprio giudizio pochi mesi dopo, nel dicembre di quel 1857, a fronte di una nuova richiesta di sostegno economico anche se la sua fiducia cominciava a vacillare. Nonostante la frequentazione assidua e uno spiccato ingegno, Servolini non poteva non osservare che, se Bardini «avesse ordine e regolarità negli studi, e fermezza e costanza nei suoi lavori, sarebbe un giovane di belle speranze e capace di dar ottimo argomento della sua attitudine».[15] Il pittore, già «graziato» in aprile, non ebbe quanto sperato.

Incoraggiato dai primi successi accademici, ancora nel 1857 Stefano si guadagnò un nuovo *accessit* al Concorso di Emulazione per il pensiero in acquerello con *Gesù che risana il paralitico nella Piscina Probatica*.[16] I premi furono aggiudicati nell'adunanza del 13 settembre durante la quale la commissione, composta tra gli altri da Servolini, Cesare Mussini, Enrico Pollastrini, Antonio Puccinelli, Antonio Ciseri e Michelangelo Buonarroti, scelse come soggetto per il Concorso Triennale di Pittura del 1858 *Lorenzo de' Medici che sfugge alla Congiura dei Pazzi rifugiandosi nella sagrestia del duomo grazie all'aiuto degli amici*, proposto dal Buonarroti.[17]

Il Concorso, che decretava la definitiva affermazione anche in Accademia della pittura di storia, forniva al Nostro la scusa per chiedere un altro sostegno. Stavolta, però, il maestro non poteva confermarne i progressi perché, come scriveva nel marzo del 1858 a Giuseppe Meini, segretario generale al Ministero della Pubblica Istruzione, «il Bardini non ha in quest'anno frequentata la Scuola di Pittura». Notizia, questa, che dava «peso ad una voce che corre», concludeva Servolini, cioè che il giovane si facesse «dirigere in tal lavoro da altro professore». L'insegnante si riferiva ad Antonio Puccinelli, allievo del Bezzuoli e docente all'Accademia fiorentina dal 1855 al 1861, che «non dipende[va] da questa presidenza» ma sotto i cui insegnamenti Bardini aveva scelto di passare.[18]

Confermano l'affiliazione e i contatti col Puccinelli, e con le opere che proprio in quegli anni il maestro andava dipingendo, disegni in Archivio Bardini che riproducono diligentemente a matita il *Ritratto di Giuseppe Viti* del 1858 e alcune delle «belle e ben modellate» teste da *L'Accademia platonica di Careggi* (*Parentali di Platone*), una delle tre tele che il pittore eseguì per la Villa di Careggi, appena acquistata da Francis Joseph Sloane **[fig. 3a-e]**.[19] L'opera, esposta nel giugno del 1854 nello studio del Puccinelli in via Chiappina e poi alla mostra autunnale dell'Accademia di Belle Arti di quell'anno, fu molto apprezzata per la piena immedesimazione nello spirito e nel contesto del Quattrocento fiorentino, restituiti con un pennello paragonabile, per naturalismo e colore, a Masaccio e Tiziano.[20] Un perfetto caso di studio per il Nostro.

13 AABAFi, *Alunni, iscrizioni*, nr. 15 (1855-57). *Scuola di Pittura e delle Statue*, anno 1856, nr. 6 e anno 1857, nr. 3; AABAFi, *Alunni. Registri generali* (1852-67), nr. 437; AABAFi, anno 1856, filza 45B, nr. 72. L'Accademia fu esposta con altre opere premiate in ottobre, *Monitore Toscano*, 8 ottobre 1856, 3 e Petrucci 2015, 361 (1856); Moskowitz 2015, 13.

14 AABAFi, anno 1857, filza 46A, nr. 21, alla data 24 aprile.

15 AABAFi, anno 1857, filza 46A, nr. 21, alla data 4 dicembre.

16 AABAFi, anno 1857, filza 46B, nrr. 59.4 e 59.4. Bardini partecipò anche ai concorsi per il bozzetto d'invenzione a olio (*Gesù resuscita la figlia di Giairo*) e l'*Accademia disegnata del Nudo*, Petrucci 2015, 362 (1857).

17 AABAFi, anno 1857, filza 46B, nr. 59.6, dove figurano anche gli altri temi proposti; Bietoletti 2017, 130.

18 AABAFi, anno 1858, filza 47A, nr. 53, alla data 19 marzo. Il registro degli iscritti conferma che Bardini non aveva frequentato perché «passato sotto la direzione del Prof. Puccinelli», ABAFi, *Alunni, iscrizioni*, nr. 16 (1858-59), nr. 8. Con la riforma del libero insegnamento introdotta da Leopoldo II nel 1858 alcuni professori, come Puccinelli, pur esercitando in un proprio studio in Accademia, non facevano parte del corpo docenti dunque non dipendevano dalla direzione e della presidenza dell'Istituto. La riforma, che mirava a portare in Accademia una sorta di insegnamento privato, sul modello delle antiche botteghe, fu osteggiata da Mussini ed ebbe fine nel 1861 col nuovo ordinamento degli Statuti. Mussini 1859; Sartoni 2015, 97-8.

19 *Esposizione italiana* 1865, 298; Spalletti 1985, 92-3; Durbé 1997, 112-26.

20 Manfredini 1861, 106; Panichi 1911, 177-9; Durbé 1997, 115-16.

Figura 2a Stefano Bardini, *Accademia. Nudo maschile*. 1855-58 ca. Olio su tela, 48 × 89 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 6439

Figura 2b Stefano Bardini, *Accademia. Nudo maschile*. 1855-58. Carboncino e biacca su carta preparata, 34 × 24 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14397

Figura 2c Stefano Bardini, *Accademia. Nudo maschile*. 1855-58 ca. Carboncino e biacca su carta preparata, 38 × 63 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13187

Figura 2d Stefano Bardini, *Accademia*. 1855-58 ca. Carboncino e biacca su carta preparata marrone, 58 × 42 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13188

Figura 3a Stefano Bardini (?), *Ritratto di Giuseppe Viti*, da Antonio Puccinelli. 1858 ca. Carboncino e biacca su carta, 45 × 29,8 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14401

Figura 3b Stefano Bardini (?), *Clarice de' Medici*, particolare da Antonio Puccinelli, *L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta preparata marrone, 31,4 × 23,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14398
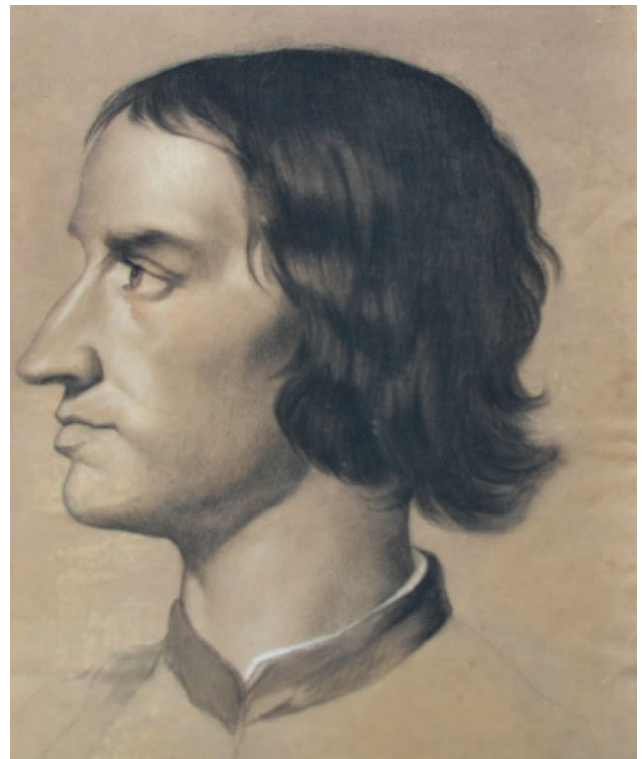
Figura 3c Stefano Bardini (?), *Lorenzo de' Medici*, particolare da Antonio Puccinelli, *L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta, 31,8 × 23 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14399

Figura 3d Stefano Bardini (?), *Teste* da Antonio Puccinelli, *L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta, 30,8 × 46,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14400

Figura 3e Stefano Bardini (?), *Teste* da Antonio Puccinelli, *L'Accademia platonica di Careggi (Parentali di Platone)*. 1854 ca. Carboncino e biacca su carta, 31,6 × 49,8 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 8357

Figura 4a Stefano Bardini, *Lorenzo de' Medici che nella Congiura dei Pazzi si salva nella sagrestia del Duomo*. 1858. Olio su tela, 44,5 × 34,5 cm. Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, inv. Bd. 981

Il 31 agosto del 1858 Bardini consegnava il proprio bozzetto per il Triennale identificato col motto *Nec potis est dulcis Musarum expromere fetus mens animi, tantis fluctuat ipsa malis*.[21]

La Commissione, convocata il 19 settembre, aggiudicò la vittoria a Odoardo Borrani, non senza accesi scontri, mentre Angelo Fabbrini ottenne l'*accessit* dal quale deriva la tela oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.[22] Gli esiti della competizione scontentarono Ciseri che, se in un primo momento mostrò piena approvazione per l'opera del Borrani, più tardi si convinse che l'allievo Egisto Sarri e «un giovane del Puccinelli certo Bardini», avessero «fatto assai meglio dei premiati».[23]

Il bozzetto di Stefano **[fig. 4a]**, rintracciato da Ettore Spalletti tra le opere dell'Eredità Bardini, mostra come il Nostro fosse aggiornato sulle novità artistiche del momento, in particolare su quella 'macchia' che andava scardinando le certezze accademiche e che appare ancor più innovativa se applicata alla pittura di storia.[24] Tuttavia, quelle di Bardini sembrano più suggestioni, spunti colti da una mente brillante che certamente ebbe frequentazioni macchiaiole in quegli anni, forse tramite l'amico Annibale Gatti, più anziano di lui di otto anni. Allievo anch'egli del Bezzuoli, che nei primi anni Cinquanta gli aveva fatto ottenere uno degli studi in Accademia e poi un altro nei locali di Santa Caterina, nell'attuale via Cavour (al tempo

21 Catullo, *Carme 65*, AABAFI, anno 1858, filza 47B, nr. 74 lettera C.

22 Spalletti 1985, 152-3; Scalini, Taddei 2001, 74-5; Bietoletti 2017, 130.

23 Spalletti 1975, 605 nota 241; Spalletti 1985, 153.

24 Per la pittura di Macchia nei temi risorgimentali e di storia, cf. Del Bravo 1975 e Boime 1993, 115-51.

MDCCC 1800
11, 2022, 101-140
e-ISSN 2280-8841

Figura 4b Stefano Bardini, *Lorenzo de' Medici che nella Congiura dei Pazzi si salva nella sagrestia del Duomo*. 1858 ca. Albumina, 17,6 × 13,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1125

sede della Scuola di Musica), Gatti fu assiduo frequentatore del Caffè Michelangelo. È dunque probabile che Bardini si sia avvicinato – ma non troppo – agli artisti che gravitavano intorno al celebre ritrovo.[25] Con loro condivise gli ideali politici filo garibaldini ma non partecipò a quella «cospirazione, guerra dichiarata all'Accademia e all'arte classica», che fu la Macchia.[26]

La composizione «tumultuosa» del suo bozzetto è un groviglio di figure all'inseguimento del Magnifico oltre il portone della sagrestia, che Poliziano chiude portando così in salvo l'amico. Una pittura densa e spregiudicata restituisce la scena, orchestrata da forti chiaroscuri e bagliori di luce che illuminano Lorenzo e da un pennello libero che in rapide e potenti macchie di colore accostate definisce costumi e personaggi riecheggiando quella «troppa facilità» sottolineata dal Servolini.

Tale approccio moderno, concitato e coinvolgente, è risolto nell'opera finale – identificabile con un'immagine in bianco e nero in Archivio Bardini – da una composizione più equilibrata, variata in molti dettagli, e da un'impostazione accademica dominata dalla forma [fig. 4b].[27]

Simili suggestioni sono in altri due bozzetti di soggetto storico attribuibili a Bardini: uno sembra figurare *La Morte di Corso Donati*, tema del Concorso Triennale del 1861 vinto da Raffaello Sorbi, al quale il Nostro potrebbe aver partecipato, l'altro con protagonista Michelangelo nella propria bottega [figg. 5-6a]. Alle spalle del grande sculto-

25 Circolo degli Artisti 1928, 15 e 16.

26 Fattori 1980, 32. Cf. Boime 1993, 75-113 per il rapporto Macchiaioli-Accademia.

27 Spalletti 1985, 152-4 e fig. 127 (bozzetto Borrani); Niemeyer Chini 2009, 42 (fig.) e Moskowitz 2013, 16 fig. 3.

MDCCC 1800
11, 2022, 101-140
e-ISSN 2280-8841
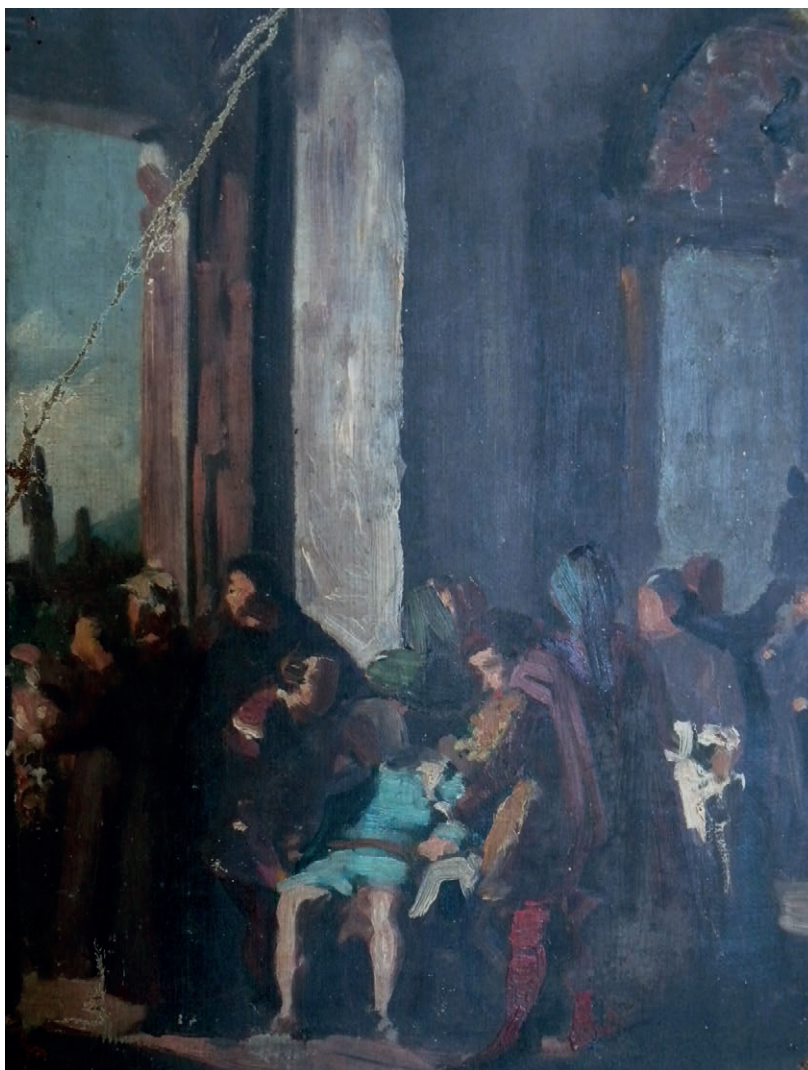
Figura 5 Stefano Bardini, *La morte di Corso Donati* (?). 1861 (?). Olio su tela, 27 × 34 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 8240

re si riconoscono il *Mosé* concepito per la tomba di Giulio II e, oltre la pesante tenda scostata, un gruppo marmoreo che evoca una delle sue *Pietà*. La teletta, probabilmente un'esercitazione, condivide col bozzetto del Magnifico le pennellate rapide, dense e spesse, che descrivono Buonarroti secondo un'immagine stereotipata nell'Ottocento: prestanza fisica, posa scattante, piglio del volto barbuto e pensoso appena tracciati con macchie di colore scuro tra loro accostate dalle quali risaltano il bianco dei marmi e il colletto della camicia. Il soggetto, che mostra un'iconografia destinata ad affermarsi con le celebrazioni michelangiolesche degli anni Settanta, ma che già Niccola Monti aveva affrontato negli anni Trenta del secolo, potrebbe essere stato ispirato al Bardini dalla tela che Annibale Gatti presentò all'Esposizione annuale dell'Accademia del 1855, poi al Salon parigino, con *Michelangelo che mostra a Giulio II il Mosé alla presenza di personaggi illustri*. Il dipinto era stato commissionato al Gatti da Pietro Avoscani, architetto livornese molto vicino al viceré d'Egitto, conosciuto grazie al Bezzuoli, che probabilmente suggerì all'artista il soggetto[28] **[fig. 6b]**.

28 Circolo degli Artisti 1928, 16-18. Tra il 1831 e il 1838 Niccola Monti dipinse *Michelangelo che sospende di scolpire la statua del Mosé per riflettere sul suo lavoro* e *Michelangelo nell'atto di modellare il Mosè* nelle tele al tempo esposte all'Accademia di Belle Arti di Firenze e oggi in collezioni private. Negli anni Quaranta, invece, Bezzuoli affrescò *Michelangelo che traccia il Satiro nella Villa di Settigano* per Villa di Scornio di Niccolò Puccini, cf. R. Giovannelli in Ragionieri 2008, catt. 16-17, 50-2. ABAFi, anno 1855,

Figura 6a
Stefano Bardini, *Michelangelo Buonarroti nel suo studio*. 1855-60 ca. Olio su cartoncino, 25 × 20 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 14405

Figura 6b
Annibale Gatti, *Michelangelo presenta il Mosè ai grandi uomini del suo tempo*. 1853-55. Olio su tela, 36 × 57 cm. Firenze, Collezione privata

Lo stesso Gatti, che negli anni centrali del secolo figurò con successo altre pitture celebrative di personaggi illustri, nel 1860 lavorò all'affresco con l'*Apoteosi del Buonarroti incoronato dalle Arti* a Palazzo Toscanelli a Pisa, del quale un bozzetto è recentemente passato sul mercato antiquario. Qui, come nella pittura murale, lo scultore è figurato con la stessa fisionomia adottata dal Bardini ma con minor piglio.[29] Tuttavia, il confronto col bozzetto del Gatti per Michelangelo che mostra al papa della Rovere il Mosé denota una medesima costruzione sintetica dell'immagine dominata dal colore pastoso e da forti contrasti, non del tutto immune dall'influenza del circolo macchiaiolo.

Nel Caffè di via Larga Bardini entrò in contatto anche con Gaetano Bianchi, introdotto da Cosimo Conti proprio negli anni in cui Stefano arrivava a Firenze e poi di nuovo dal Borrani e dal mercante Angelo Tricca, che sarà tra i sostenitori dei primi commerci del Nostro.

Divenuto presto «intimo amico di tutti noi», come ricorderà Telemaco Signorini, anche Bianchi proveniva dal *milieu* accademico fiorentino. Aveva studiato pittura col Bezzuoli e con Pietro Benvenuti e fu compagno di studi del Gatti, di Ussi e di Puccinelli, coi quali approfondì le ricerche sulla pittura di storia e lo studio delle tecniche artistiche del Medioevo e del Rinascimento che metterà a frutto durante la sua fortunatissima carriera di pittore restauratore.[30]

3 Il Concorso Ricasoli e la Pittura di Storia fiorentina

Sul finire degli anni Cinquanta Bardini continuava a frequentare l'ambiente accademico. Iscritto alla Scuola di Perfezionamento con Emanuele Trionfi ed Egisto Sarri, Stefano si distingueva «per ingegno non comune e per non scarsi progressi» e non mancò di chiedere, nel dicembre del 1858, un sussidio annuale che stavolta ottenne.[31]

Intanto, artisti come Annibale Gatti, Giuseppe Bellucci e Cosimo Conti, anch'egli pittore-restauratore che manterrà amicizia e legami professionali con Bardini anche nei gloriosi anni del commercio antiquario, continuavano a dedicarsi a temi di storia patria e a figurazioni di illustri toscani come Dante e Boccaccio, oltre al citato Michelangelo, richiestissimi dalla committenza pubblica e privata e nei circoli liberali.

Dai tumulti della Firenze trecentesca alla Congiura dei Pazzi, dalla Cacciata del duca di Atene – figurata da Ussi nella grande tela presentata alla prima Esposizione nazionale di Firenze del 1861 – ai giorni dell'Assedio e della Repubblica Fiorentina, le vicende della storia locale divennero ispiratrici e al contempo testimoni di quella contemporanea assumendo, come in altre regioni di un'Italia ormai finalmente unita, un valore nazionale e unificatore sempre più forte.[32]

La pittura portava così a compimento un Romanticismo storico che in Toscana affondava le sue radici nei tardi anni Venti con *L'Entrata di Carlo VIII a Firenze* del Bezzuoli, grande tela dipinta per il granduca Leopoldo II ed elaborata dall'artista col coinvolgimento di Giovan Battista Niccolini, bibliotecario e titolare della cattedra di Storia e Mitologia in Accademia.[33] Un percorso alimentato a Firenze nei salotti e nel circolo letterario dell'*Antologia*, frequentato nel 1827 dal Manzoni (in città per la revisione linguistica dei suoi *Promessi Sposi*), oltre che dalla pubblicazione di romanzi storici come quelli di Giovan Domenico Guerrazzi e Massimo D'Azeglio e dalla 'riscoperta' delle fonti storiche e storico artistiche; dalle *Cronache* trecentesche del Villani agli scritti del Machiavelli, dalle *Istorie* di Benedetto Varchi, ritratto da Giuseppe Ciaranfi mentre legge la sua opera a Cosimo I de'

filza 44B, nr. 77, lettera E, *Nota delle Opere di Pittura e Scultura che hanno fatto mostra nella Pubblica Esposizione dell'I.e R. Accademia di Belle Arti l'anno 1855*, nr. 15; Zappia 1985, cat. 7, 105-6; Spalletti 1985, 103 (fig. 78) e 104; E. Marconi in Ragionieri 2008, cat. 13, 44.

29 Gatti dedicò a Michelangelo altre opere, come il dipinto di piccolo formato oggi in collezione privata con *Luisa Strozzi nello studio del Buonarroti* del 1857 e due lunette alla Palazzina della Meridiana di Palazzo Pitti con *Michelangelo che sovrintende i lavori di fortificazione di Firenze* e *Monna Ghita che presenta il figlio alla Signoria di Firenze*. Zappia 1985, 31-2, 111, cat. 16. Per il bozzetto di Palazzo Toscanelli, cf. Asta Farsetti nr. 177 (26.10.2016), lotto 353.

30 Baldry 1998, 112-14.

31 AABAFi, anno 1859, filza 48A, nr. 39. Il 20 gennaio 1859 Bardini ebbe dieci zecchini, Sarri dodici e Trionfi otto, AABAFi, anno 1860, filza 49B, nr. 141 (nuova richiesta per l'anno 1860).

32 Pinto 1974, in part. 74-86 con elenco dei principali dipinti raffiguranti episodi di storia fiorentina, tra i quali la *Clarice* di Stefano Bardini (76). Cf. Pinto 1974 anche per la pittura di storia in altre realtà regionali, come il Piemonte e la Lombardia, dove la tragedia di Marco Visconti era tra i soggetti prediletti.

33 Cf. Marconi 2022 e schede di altri dipinti di soggetto storico del Bezzuoli nello stesso volume.

Figura 7a Stefano Bardini, *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*. 1859-60. Olio su tela, 230 × 160 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 1472

Medici (Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1862), a quelle di Francesco Guicciardini e Bernardo Segni, fino al *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, riedito a cura di Gaetano Milanesi nel 1859. Letture imprescindibili per i pittori di storia e per lo stesso Bardini.[34] Anche le romantiche e romanzate biografie di illustri toscani furono oggetto di studio per gli artisti romantici, a cominciare dalla *Vita di Lorenzo il Magnifico* del poeta inglese William Roscoe, pubblicata per la prima volta a Liverpool da John M'Creery nel 1795.[35]

In Accademia, dove Niccolini nel 1837 aveva dedicato la sua *Orazione* al Romanzo storico, tali soggetti erano ormai al centro dei temi di concorso annuali e triennali proposti dall'Istituzione, che si mostrava così ben aggiornata e partecipe di quel decisivo momento storico e politico.[36] Espressamente o in modo allegorico, attraverso l'illustre passato i soggetti figuravano un Risorgimento che si stava compiendo proprio in quegli anni e che in Toscana si concretizzava con l'addio del granduca Leopoldo II a Firenze nell'aprile del 1859 e con

34 G.D. Guerrazzi, *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI*, Pisa 1853. Negli anni Trenta D'Azeglio scrisse a Milano *Ettore Fieramosca*, edito postumo in quella città nel 1869, mentre dai tardi anni Quaranta Carlo Milanesi pubblicava con Le Monnier riedizioni commentate e scritti dedicati a pittori del Trecento e primo Quattrocento come Lorenzo di Bicci (1846) e Masaccio alla Cappella Brancacci (1848).

35 Pinto 1974, 74-6. W. Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici Called The Magnificent*, 1795.

36 Niccolini 1836. Tra i temi proposti per Concorsi e Premi in Accademia negli anni centrali del secolo si citano *Boccaccio che spiega la Divina Commedia nella chiesa di Santo Stefano* (1854), *La morte di Corso Donati* (1861), *Federico Barocci presentato da Taddeo Zuccari a Michelangelo* (1868), *Raffaello che offre a Lorenzo Nasi suo amico la Madonna del Cardellino* (1872).

l'istituzione di un Governo Provvisorio guidato da Bettino Ricasoli.

Il nuovo decennio si aprì per Bardini con un buon riconoscimento proprio al Concorso Ricasoli, indetto il 23 settembre 1859 dal Governo Provvisorio di Toscana per la realizzazione di opere d'arte incentrate su temi patriottici e celebrativi del Risorgimento italiano.

Per la sezione *Episodi militari dell'ultima guerra* il Nostro si assicurò il premio di 500 Fresconi con *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*, rintracciata a Palazzo Mozzi **[fig. 7a]**.[37] La concitata fuga è enfatizzata dal taglio fotografico dell'opera che, come in un fermo immagine, cattura tutto il dramma del momento: l'energia dei cavalli spronati al galoppo e il soldato caduto con le braccia protese che sembrano uscire dalla tela, il corteo di militari a cavallo che marcia veloce, gli uomini disarcionati e travolti dagli animali in corsa.

Una visione che restituisce tutta la paura e la confusione di quel giorno, accentuate da nubi cariche che incombono e dalla luce che illumina il volto serio dell'arciduca e il muso esausto del cavallo, le cui zampe non toccano terra tanta è la velocità del suo galoppo. Per lo studio dei personaggi, nelle pose come nei gesti e nelle espressioni, Bardini si avvalse della fotografia, che diventerà fondamentale strumento di lavoro anche nella sua attività antiquaria.[38] Come altri artisti a lui contemporanei – si pensi, in ambito napoletano, al coetaneo Bernardo Celentano o al più anziano Domenico Morelli, che nel 1856, di ritorno dal viaggio parigino, si era fermato a Firenze dove aveva infiammato gli artisti del Caffè Michelangelo con nuove idee – Stefano impiegò la fotografia quale modello e strumento di studio per le proprie figurazioni; strumento destinato presto a diventare una forma espressiva originale, autonoma e al contempo parallela alla pittura, per esprimere il reale.

Affascinanti scatti degli anni Sessanta mostrano dunque modelli accuratamente abbigliati come soldati in posizioni, gesti e atteggiamenti rintracciabili nella tela, a partire dal militare in primo piano che finge la caduta, mentre un giovane si fa immortalare come un cavaliere che tiene le briglie 'cavalcando' una improvvisata base probabilmente recuperata nelle aule dell'Accademia **[figg. 7b-f]**.

Rispetto al bozzetto presentato al Concorso, forse identificabile con la tela oggi a Palazzo Mozzi **[fig. 7g]**, anche se le figure sulla destra appaiono incomplete, nell'opera finale il pittore taglia l'ambientazione relegando sullo sfondo un'immagine di paesaggio con l'accampamento abbandonato. L'occhio è completamente catturato dalla ritirata dell'arciduca austriaco e dal tumulto di quei giorni incerti. Alla Villa di Cerreto Guidi si conserva un altro dipinto (inv. Bd. 7816), più debole e variato rispetto agli altri, oltre che tagliato, come se l'artista avesse voluto concentrare la scena, come di fatto è stato nella versione definitiva **[fig. 7h]**.[39]

Col motto *Galoppa, galoppa, galoppa Ruel* Bardini presentò anche un bozzetto con la testa del cavallo dell'arciduca, del quale esistono due versioni: una più sommaria, l'altra con l'intenso nitrito dell'animale al galoppo strettamente connessa all'opera finita **[fig. 8]**.[40]

Nello stesso periodo, quando la ricca borghesia e l'aristocrazia locale e internazionale, dai Gerini ai Giuntini, dagli Antinori ai Poniatowski, commissionavano nuove imprese decorative, spesso celebrative di uomini illustri e dell'amor patrio destinate a crescere negli anni di Firenze capitale (1865-71), Bardini si cimentava ancora in un soggetto patriottico, stavolta interpretato in chiave allegorica. Lo fece tra il 1859 e il 1860 a Villa Nobili a Tribolo (Impruneta) nella decorazione ad affresco con l'*Italia soccorsa dalla Francia nella guerra del 1859* **[fig. 9]**. In un delicato ovale decorato il pittore ha inserito l'immagine dell'Austria che minaccia la Patria, dai toni che richiamano il tricolore. Inginocchiata e in catene, l'Italia è protetta dalla Francia, armata di spada e con indosso un mantello gigliato. La pittura, dai toni chiari e luminosi, ha un'impostazione tradizionale, di marca classicista, ma anche una connotazione naturalistica e 'sentimentale' nello sguardo truce che la Francia volge all'Austria o nel volto implorante dell'Italia, mentre le figure inserire in un vaporoso cielo striato da nubi richiamano la cultura del Bezzuoli e soluzioni adottate anche da Gatti a Palazzo Toscanelli e a Palazzo Bastogi.

37 Vinsero anche le opere presentate da Alessandro Lanfredini, Luigi Bechi e Cosimo Conti rintracciate alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze da Bon 1984, 20-1 e 32. Spalletti 1985, 180-91; Torresi 1996, 45 che descrive la tela di Bardini, restaurata nel 2015, prima come non finita poi come mai eseguita, Conti 1996, 51 nota 24. Cf. anche Boime 1993, 134-50.

38 Dopo la diffusione dei primi dagherrotipi, nel 1839, molti artisti impiegarono la fotografia come ausilio per studiare e riprodurre la realtà, cf. Miraglia 2012. Nel 1840 Lorenzo Bartolini introdusse nell'insegnamento di Scultura all'Accademia fiorentina il nuovo strumento e anche i Macchiaioli ne fecero uso, cf. Boime 1993, 190-200. Nel capoluogo toscano i Fratelli Alinari, attivi dal 1852, e Giacomo Brogi (1864) favorirono il successo della fotografia. Bordini 1991; Cf. Catterson 2020b e, per l'uso in Accademia, Migliorini 1994; Greco 2017; Maffioli 2017.

39 Moskowitz 2015, 16-18.

40 Il motto fa riferimento a *Galoppo Notturno*, poesia composta dal torinese Giovanni Prati nel 1843. Prati 1843, 70-5; Prati 1863, 79-82.

MDCCC 1800 | e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 101-140

Figura 7b *Modelli vestiti da soldati in posa*. 1859-60 ca. Albumina, 20 × 17,6 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1101

Figura 7c *Modello in abiti da soldato*. 1859-60 ca. Albumina, 20,9 × 13,7 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1102

Figura 7d *Modello vestito da soldato in posa per la figura del militare caduto* nella tela *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*. 1859-60 ca. Albumina, 20,3 × 17,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1105

Figura 7e *Modello vestito da soldato in posa per la figura del militare caduto* nella tela *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*. 1859-60 ca. Albumina, 13,9 × 19,2 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1106

Figura 7f *Modello vestito da soldato in posa per la figura del militare caduto* nella tela *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*. 1859-60 ca. Albumina, 18 × 16,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1104

Figura 7g Stefano Bardini, *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*, bozzetto preparatorio (?). 1859-60. Olio su tela. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, senza nr. inventario

Figura 7h Stefano Bardini, *La fuga degli Arciduchi dopo la battaglia di Solferino*, bozzetto preparatorio (?). 1859-60. Olio su tela, 68,5 × 100 cm. Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, inv. Bd. 7816

e-ISSN 2280-8841

Figura 8 Stefano Bardini, *Galoppa, galoppa, galoppa Ruel*. 1859-60. Olio su cartone, 31 × 45 cm ca. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13185

Nel 1861 Bardini tornava al tema storico-rinascimentale, sempre più connotato di significati patriottici, presentando all'esposizione della fiorentina Società Promotrice di Belle Arti la *Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*, episodio narrato nelle *Istorie Fiorentine* di Bernardo Segni.[41]

La *Clarice*, opera «di commissione dell'Ill.mo Sig. Guglielmo Smith Console Ottomano in Livorno», non fu venduta, nonostante giudizi molto positivi.[42] Il periodico *Il Lampione* la ritenne degna di lode, trovando solo «che pochi difetti». E se una critica si poteva imputare a Bardini era «il poco disegno nella figura dell'Arcivescovo e l'attitudine di Clarice», comunque compensati da «un colore eccellente, un'intonazione perfetta e dei tipi veramente belli».[43]

Studi su carta marrone, nei quali i personaggi sono restituiti con tratto morbido e svelto, sembrano confermare la minore inclinazione di Stefano al disegno, già lamentata da Servolini, in favore di una forte propensione per il colore, per la ricerca degli effetti di luce e per la resa materica delle stoffe già espresse nei bozzetti e qui restituite con intensi tocchi di biacca che ricordano gli studi del Puccinelli per le tele di Careggi **[figg. 10a-c]**.

41 Segni 1857, 10-12. In aprile Bardini e gli altri espositori, tra i quali Lorenzo Gelati, Vincenzo Cabianca, Raffaello Sernesi, Silvestro Lega, i compagni di studio Egisto Sarri, Raffaello Sorbi e Stanislao Poniateau, chiedevano alla Società di esporre in un locale più idoneo come l'Accademia. L'appello non fu accolto e la mostra si tenne al nr. 1993 del Fondaccio di Santo Spirito, luogo scelto dalla Società, per non «perdere la sua assoluta indipendenza che è di suo interesse il mantenere», ASBA, anno 1861, filza 16, nrr. 16.29 e 16.30.

42 ASBA, anno 1861, filza 17, nr. 17.1. Guglielmo Giacomo Schmidt, console generale ottomano a Livorno, collezionò opere di soggetto storico come *La morte di Bonifacio VIII* di Nicolò Barabino, che acquistò dopo l'esposizione a Firenze nel 1865, Alizeri 1865, 441.

43 «Esposizione solenne della Società Promotrice di Belle Arti» 1861.

Figura 9 Stefano Bardini, *L'Italia soccorsa dalla Francia nella guerra del 1859*. 1859-60. Affresco. Tribolo - Impruneta (Fi), Villa Nobili

Figura 10a Stefano Bardini, *Studio per la figura del cardinale Passerini per la tela Clarice de’ Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de’ Medici*. 1860. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 64 × 49 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13194. In calce al disegno si legge «Bardini a Moradei, ossia a Castagnola», identificabili con i compagni di studi accademici Arturo Moradei e Gabriele Castagnola.

Figura 10b Stefano Bardini, *Studio per le figure di Alessandro e Ippolito de’ Medici per la tela Clarice de’ Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de’ Medici*. 1860. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 59 × 45 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13195

Figura 10c Stefano Bardini, *Studio per la figura di Clarice per la tela Clarice de’ Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de’ Medici*. 1860. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 59 × 45 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13191A

Figura 10d Stefano Bardini, *Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1861. Litografia, 15 × 12 cm ca. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, senza nr. inventario

Figura 10e Stefano Bardini, *Studio di finestra per la tela Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*. 1860. Olio su carta montata su cartoncino, 30 × 15 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd.13185

Figura 10f Stefano Bardini, *Clarice de' Medici che nel 1527 intima la partenza da Firenze a Ippolito e Alessandro de' Medici*, 1860. Olio su tela, 117,3 × 92 cm Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, senza nr. inventario

MDCCC 1800
11, 2022, 101-140
e-ISSN 2280-8841

La lezione di Bezzuoli, grande colorista del suo tempo, che arricchì l'approccio strettamente disegnativo della tradizione accademica fiorentina del Benvenuti di uno studio amorevole per la natura e per il colore – di cui seppe cogliere tutte le potenzialità espressive – è recepita da Stefano attraverso gli esempi degli allievi, come Puccinelli, Ussi o il primo Enrico Pollastrini, nell'uso di tinte brillanti e nella resa sentimentale degli affetti che coinvolge emotivamente lo spettatore.[44]

Un aspetto, questo, evidente nei disegni, che restituiscono la paura e lo stupore dei giovani Medici, i tristi pensieri del cardinale Passerini, ricurvo sulla sedia e con la mano pesantemente poggiata sulle carte, e la solennità di Clarice.

Anche l'articolista de *Il Mondo illustrato. Giornale Universale* mostrò apprezzamento per l'opera, che non esitò a definire «il più grande quadro dell'Esposizione e – per avventura, il più bello», tanto da pubblicarne un disegno. Nel sottolineare come il dipinto rappresentasse l'esordio a una Promotrice e il primo lavoro di rilievo del giovane pittore, il redattore lodava «l'idea adeguata della composizione» e i «felici effetti del quadro», elogiando ancora una volta il colorito, «generalmente bello, pastosi i tuoni delle tinte, ben condotti i panneggiamenti».[45]

Il successo incoraggiò Bardini a esporre l'opera, l'anno successivo, alla Società Promotrice di Torino dove la tela fu acquistata da Angela Barone Gilardi Tardy per la somma di 700 lire.[46]

Conosciamo il dipinto solo dall'incisione de *Il Mondo illustrato* e da una litografia che non permettono di apprezzare il tanto ammirato colore ma consentono comunque un confronto con ciò che, invece, resta **[fig. 10d]**. Oltre ai citati studi si conservano, infatti, un bozzetto col particolare della finestra con vista sulla cupola del Brunelleschi e una versione alternativa della tela, pressoché identica per impostazione ma con significative varianti **[fig. 10e] [fig. 10f]**. Proprio a questo dipinto, oggi a Cerreto Guidi, è da riferire una fotografia con la modella che, in abito rinascimentale e con drammatica enfasi, interpreta Clarice **[fig. 11a-b]**.[47] Il gesto e l'espressione teatrale della donna, che «con volto pieno di sdegno e con sembianti virili» esorta i giovani Medici a lasciare immediatamente Firenze, sono puntualmente ripresi, come il costume, nella tela cerretese.[48] Tela meno accurata dell'altra, anche nella descrizione dell'interno, un'ambientazione creata *ad hoc* con mobili, arredi e abiti d'epoca che Bardini cominciava a procurarsi e a praticare, forse già a restaurare.

4 Il Concorso di Pensionato fuori di Toscana del 1863

Nel 1863 Stefano espose due nuove opere alla Promotrice torinese: la *Primavera* e l'*Inverno*, del valore di 300 lire ciascuna, rimaste invendute e delle quali non abbiamo altre notizie.[49]

Nella primavera dello stesso anno partecipò al concorso indetto dall'Accademia fiorentina per un posto di studio fuori di Toscana.[50] Con lui concorsero i compagni Raffaello Sorbi, Arturo Moradei, Alessandro Franchi ed Egisto Sarri.

Il 4 maggio ebbero inizio le prove selettive. I candidati cominciarono con l'esame di Prospettiva alle 7.45 del mattino «in stanze separate» e consegnarono i loro disegni alle 22.00. Quattro giorni dopo si dedicarono, con le stesse modalità, all'Anatomia.

Il 15 maggio il Consiglio accademico si riunì per scegliere il modello da impiegare per la prova di disegno del Nudo e assegnare i dieci temi di Anatomia artistica fondamentali per valutare la capacità dei concorrenti di riprodurre la muscolatura e le strutture ossee del corpo umano.[51] Disegni del cosiddetto *Scorticato* e dei fasci muscolari di un braccio piegato con la mano, come un foglio di prospettiva architettonica con su scritto «Bardini Stefano» e marcato col timbro dell'Accademia, sono forse riferibili a questo concorso **[fig. 12a-c]**.

Le prime prove non furono molto promettenti: il 27 maggio la commissione constatava come «in

44 Per l'insegnamento di Bezzuoli, Coco 2022 e per l'opera aggiornata dell'artista, Gavioli, Marconi, Spalletti 2022.

45 Demo 1861a, 276-9 e Demo 1861b, 297.

46 *Società Promotrice* 1862, 95; La tela era stata proposta per 800 lire.

47 Le immagini sono riprese anche nel disegno a carboncino e biacca inv. Bd. 13196 e nell'ovale dipinto oggi a Cerreto Guidi, inv. Bd. 8208.

48 Segni 1857, 11.

49 *Società Promotrice* 1863, 15-16, nrr. 253 e 255.

50 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.4. Il 19 aprile Bardini presentò la fede di battesimo sottoscritta da Giovanni Sacchi, curato della Collegiata di Santo Stefano.

51 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.13, dove sono indicati i muscoli e le ossa da replicare.

Figura 11a *Modella in posa per la figura di Clarice*. 1860 ca. Albumina, 13,7 × 10 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1117

Figura 11b *Modella in posa*. 1860 circa. Albumina, 18,9 × 15,2 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1116

ordine alla parte fisiologica che dà i responsi intorno agli usi dei muscoli […] i Candidati tutti hanno lasciato molto a desiderare» e nessuno ottenne il massimo dei voti.[52]

Il 13 luglio Vincenzo Lami, Pollastrini e Ussi dichiaravano che le accademie dipinte avevano deluso le aspettative. Tuttavia, aggiudicavano un nove e mezzo alla prova identificata col motto *Chi non fa non falla*, che vedremo essere Sorbi.[53]

Terminate le prove preliminari, furono ammessi alla fase successiva Sorbi e i candidati presentatisi con i motti danteschi *Per me si va nella Città dolente* (*Inferno*, Canto III) e *Come Colombe dal desio chiamate* (*Inferno*, Canto V), ovvero Bardini e Sarri.

In luglio Sarri, il più giovane dei tre, estrasse il tema di concorso, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco* quindi, come da regolamento, i candidati furono portati in stanze separate dell'Accademia per «schizzarne il pensiero» in penna entro quarantotto ore e consegnare al Presidente il lucido «a cui dovrà riferirsi il Quadro».[54] I tre avrebbero dedicato i successivi dieci giorni alla composizione dell'opera da terminare entro un mese.

Prima dell'isolamento Bardini, Sarri e Sorbi poterono rivedere il vicino chiostro del Convento di San Marco «per farsi un'idea della scena locale che dovranno rappresentare».[55]

52 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.13, alla data 27 maggio. Quanto all'esattezza di esecuzione del disegno anatomico questi furono i giudizi: *Come Colombe dal desio chiamate* 10 voti; *Per me si va nella Città dolente* 9 voti; *Dio* 8 voti; *Chi non fa non falla* 7 voti; *Sogni e favole io fingo* 6 voti.

53 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nrr. 68.13/35 e 68.13/38.

54 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nrr. 68.13/27; 68.13/38; 68.13/41.

55 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nr. 68.13/41.

e-ISSN 2280-8841

Nell'adunanza del 27 settembre 1863 la commissione giudicatrice stabilì all'unanimità che il bozzetto presentato dal Sorbi fosse il vincitore.[56] La prova fu ritenuta superiore «per la bontà del disegno, per l'intelligenza del chiaro-scuro, per la varietà e armonia del colorito, ed infine per la bellezza della composizione», come scriveva Angelo De Vico, che apprezzò anche l'Accademia e il bozzetto *ex tempore* del Sorbi «eseguito con molta facilità e sapere».[57]

Non abbiamo elementi sufficienti per comprendere chi, tra i due sconfitti, fosse Bardini. Possiamo solo ipotizzare – ma siamo nel campo delle pure speculazioni – che il Nostro abbia ottenuto il terzo posto, se mai fosse vero che il pensionato, rifiutato dal Sorbi «per disimpegnare a certe commissioni ricevute» a Firenze, era stato assegnato a Sarri il quale, tuttavia, non lo ebbe mai.[58]

Certo è che il l'*iter* percorso da Stefano è documentato anche da un bozzetto, da una tela finita e da alcune immagini che confermano quel metodo di lavoro fondato sull'uso della fotografia che doveva essere ormai consolidato per l'artista **[fig. 13a-e]**. Fotografo dilettante egli stesso, Bardini ha conservato scatti di amici, compagni di studio e modelli in costume rinascimentale, protagonisti di veri e propri *tableaux vivant*s ambientati in un chiostro quattrocentesco, difficile capire se proprio quello di San Marco. Ritroviamo istantanee con l'armigero pensoso in piedi, stancamente poggiato sulla spada, l'uomo proteso verso il frate o i due giovani le cui chiacchiere distraggono dalla predica. Tutti sono pronti ad andare in scena in un set ben allestito sotto il loggiato: la sedia Savonarola, la panca, un rialzo.

La ricerca di una messa in scena, fondamentale per restituire una rappresentazione realistica e veritiera del passato, è frutto di un approccio che era già del Bezzuoli, avvezzo ad annotare nel proprio taccuino colori e costumi per i suoi quadri storici, ma anche dall'amico Gatti il cui studio, ricorda un cronista de *Il Nuovo Giornale*, aveva «ad ogni parete appesa una infinità di vestiarii e di costumi di tutte le epoche e di tutti i colori», impiegati per ritrarre il vero con tale «scrupolo» che prima di mettersi al cavalletto «per giorni interi con grande perizia si affannava in un lavoro di preparazione: ricercava tanti modelli quanti erano già nella sua fantasia i personaggi del quadro, li vestiva, li imparruccava, li disponeva secondo un concetto prestabilito, e quando aveva così ottenuto il quadro vivente, lo fissava dal vero sulla tela».[59]

L'opera di Bardini, a confronto con la prova del Sarri, denota un diverso approccio metodologico, col pittore figlinese legato ai modelli del Ciseri, che offre un'interpretazione purista del soggetto, nella luce e nei colori limpidissimi, oltre che idealizzata. Il frate seduto alza platealmente il braccio al cielo di fronte agli ascoltatori in costumi fortemente caratterizzati, come anche l'architettura, che reinterpreta il chiostro di San Marco in chiave marcatamente quattrocentesca. In un clima che riflette la visione ottocentesca del Rinascimento e rievoca le accademie neoplatoniche del Magnifico, duramente criticate dal Savonarola, figure vissute in epoche diverse popolano la scena secondo una tendenza a raffigurare «congreghe ideali» inverosimili e prive di alcun fondamento storico, talvolta contestata e certamente opposta al metodo Bardini.[60] Troviamo infatti, nella tela del Sarri, Dante, Beato Angelico, Cosimo il Vecchio, improbabili astanti del Savonarola, con personaggi storicamente più credibili, come lo stesso Lorenzo de' Medici o Fra Bartolomeo **[fig. 14]**.[61]

56 *Gazzetta di Firenze*, martedì 29 settembre 1863.

57 AABAFi, anno 1863, filza 52B, nrr. 68.13/46 e 68.13/47. Lami ritenne la prova di Sorbi migliore per l'imitazione del modello «ma ancora per una certa spontaneità nel dipingere» oltre che, nel bozzetto dipinto, «perché la composizione è meglio intesa, aggruppata, colorita e condotta». Simile il giudizio di Servolini, che comparava il bozzetto nr. 3 a quello del Sorbi per la forza nel disegno e nel colore.

58 Fortuna 1968, 58; Petrucci 2017, 148 e Ulivi 2018. È improbabile che Sarri abbia ottenuto il Pensionato, che non è menzionato in alcun documento. Inoltre, non c'è traccia di un soggiorno del pittore a Roma, Bucci, Caneva, Sisi 2000, 50. La falsa notizia potrebbe essere circolata perché Sarri si era classificato al secondo posto.

59 M.C. 1910; Zappia 1985, 60-1.

60 *Il Crepuscolo*, 7 ottobre 1855.

61 Bucci, Caneva, Sisi 2000, 48.

Figura 12a Stefano Bardini, *Disegno di prospettiva architettonica*. Matita su carta, metà XIX secolo, 50,1 × 62,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, s.n.

Figura 12b Stefano Bardini (?), *Disegno anatomico di un braccio con i fasci muscolari*. Matita su carta, metà XIX secolo, 53,6 × 55,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, s.n.

Figura 12c Stefano Bardini (?), *Lo Scorticato*. Matita su carta, metà XIX secolo, 67 × 47 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, s.n.

Figura 13a Stefano Bardini, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. Olio su tela (bozzetto). Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini

Figura 13b Stefano Bardini, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. Olio su tela, 54,5 × 82 cm. Cerreto Guidi, Villa medicea di Cerreto Guidi, senza nr. inventario

Figura 13c *Modelli in posa* per la tela *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. 1863. Albumina, 20,8 × 16,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1107

MDCCC 1800 11, 2022, 101-140 | e-ISSN 2280-8841

Figura 13d *Modello vestito da armigero* per la tela *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. 1863. Albumina, 21,4 × 16,8 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1108

MDCCC 1800
11, 2022, 101-140
e-ISSN 2280-8841

Figura 13e *Modelli in posa* per la tela *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. 1863. Albumina, 21,2 × 17 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1109

MDCCC 1800
11, 2022, 101-140
e-ISSN 2280-8841

Figura 14 Egisto Sarri, *Savonarola che dà lezioni sulla Bibbia ad alcuni suoi amici nel chiostro di San Marco*. 1863-65. Olio su tela, 74 × 51 cm. Collezione privata

Figura 15a Stefano Bardini, *Figura di arabo*. 1865 ca. Olio su tela. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 1840

Figura 15b Stefano Bardini, *Studio di testa per figura di arabo*. 1865 ca. Olio su tela. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 987

Figura 15c Stefano Bardini, *Studio per figura di arabo*. 1865 ca. Carboncino, matita e biacca su carta preparata marrone, 64 × 59,5 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 13190

5 «Dall'esser pittore ero passato negoziante». Il tramonto di una breve esperienza artistica

Nel 1866, a soli trent'anni, la carriera artistica di Stefano si avviava al termine. In febbraio dipingeva per il palazzo di Alberto Levi in via de' Servi – la stessa strada nella quale il pittore risiedeva – «uno sfondo su i due metri, con entro una figura con due putti esprimente la Musica, 4 Putti a chiaroscuro allusivi a detta musica, più quattro medaglioni con quattro soggetti in basso rilievo, esprimenti essi pure allusioni alla Musica»; «due putti che tengono una ciarpa nella stanza attigua»; «due Bassi rilievi a chiaroscuro esprimenti dei puttini con delle capre più ritoccato con figura esprimente una Flora»; «un putto in mezzo d'una storia figurato per Amore e due piccole Baccanti» e «3 teste fatte di nuovo negli sfondi al piano primo» per un totale di 330 lire.[62]

Risalgono probabilmente a questi anni una testa di vecchio e il ritratto a figura intera di arabo, del quale conserviamo anche disegni e un intenso studio non completo della testa; opere connotate ancora una volta dal colore e vicine alla pittura orientalista che dagli anni Sessanta tanto affascinò Stefano Ussi **[fig. 15a-c]** **[fig. 16]**.

Intanto Bardini doveva avere già avviato i suoi primi commerci se il 17 marzo 1866 riceveva da Eugenia Formigli Carini «oggetti di belle Arti» per procurargli la vendita, trattenendo per sé e per il socio Giovanni Paladini Ambrosi il 10% del profitto e nello stesso periodo Gatti lo introduceva al Proposto Alessandro De Pazzi, pregandolo di «favorirlo nelle sue ricerche».[63]

62 AEB, anni 1866-89, filza 33, fasc. *Stefano attività artistica*. Moskowitz 2015, 22-4 e Moskovitz 2019 che segnala un *Ritratto di religioso* firmato sul retro «S. Bardini» e datato 1871.

63 AEB, anni 1866-89, filza 33, fasc. *Stefano attività artistica*. Tra i dipinti in elenco, una «Maddalena di Tiziano con Cornice», una «Sibilla del Guercino Grande con Cornice», copie da Raffaello e da Rembrandt, Paesaggi di Ruysdael e opere di Van Dyck; AEB, anni 1866-89, filza 33, fasc. *Stefano attività artistica*.
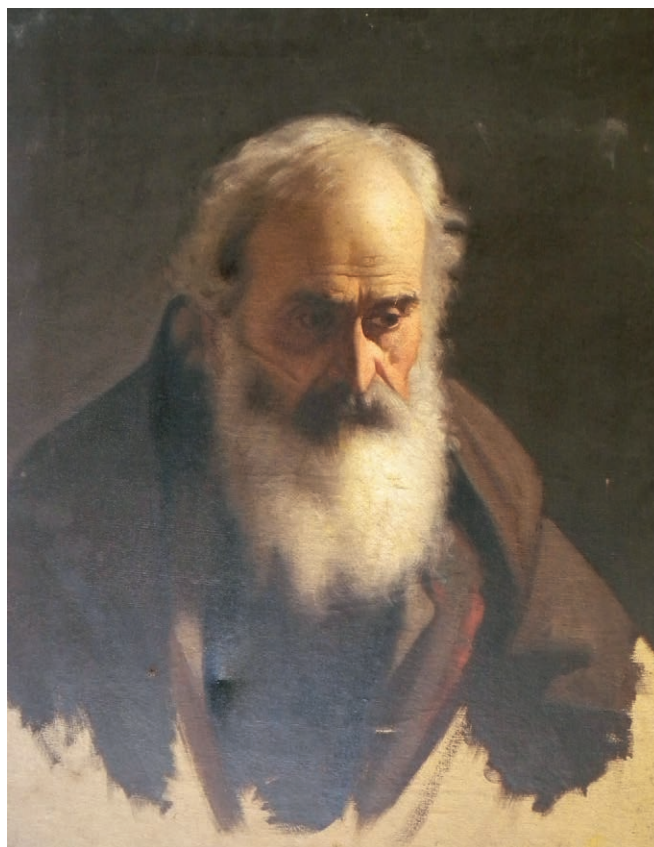
Figura 16
Stefano Bardini, *Testa di vecchio*. 1865 ca. Olio su tela, 65 × 50 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, inv. Bd. 984

L'interruzione della carriera pittorica di Stefano è generalmente motivata con la cocente delusione per la distruzione del sipario da lui dipinto per il Teatro Politeama Fiorentino *Vittorio Emanuele*, progettato da Telemaco Bonaiuti e inaugurato nel maggio del 1862. La grande tela, perduta nell'incendio che il 24 giugno del 1864 devastò l'edificio, figurava in stile accademico una corsa di cavalli con bighe, sul modello del sipario dipinto da Luigi Ademollo per il Teatro della Pergola nel 1789 **[fig. 17a-b]**.[64]

Dell'opera restano diversi bozzetti, alcuni in collezione Bardini, tra i quali, con ogni probabilità, «Le Gare romane» appartenute a Oronzo Lelli, storico formatore che fornì a Stefano diversi calchi. Le nipoti del Lelli tentarono di venderli alle Gallerie degli Uffizi nel dicembre del 1907 con altri 130 bozzetti a olio e terracotta di vari artisti legati all'Accademia, come Ussi, Gatti e Ciseri.[65] La trattativa non andò in porto e qualche anno dopo, nell'ottobre del 1914, Bardini riacquistò la propria tela con un altro suo bozzetto raffigurante «La Vergine» per 100 lire.[66]

Le ragioni della rinuncia di Stefano alla carriera pittorica sono probabilmente ben più prosaiche, come l'anziano Bardini, ormai decano indiscusso del commercio antiquario, scriveva nel 1918 a Gaetano Previati: «dall'essere pittore ero passato negoziante specialmente in quadri antichi […] ma siccome lasciata la pittura mi accorsi che il re-

64 Moskowitz 2013, 279 e 282. Lo stesso Bardini scrisse a un certo Gatteschi, che gli aveva chiesto un bozzetto del suo sipario: «dal 1866 in poi non ho più dipinto. Non posso quindi contentarla nel desiderio che ha», AEB, *Copialettere*, 20 ottobre 1894, in Catterson 2020b, 74 nota.

65 ASGU, anno 1907, *Affari Generali*, pos. 9, nr. 25. Scalia 1984, 12 e 84 nota 21. L'elenco dei bozzetti è pubblicato in Bernardini, Mastrorocco 1993, 187-91.

66 Incaricati dalle Gallerie, Pasquale Nerino Ferri, Arturo Faldi e Augusto Rivalta esaminarono la raccolta e ritennero che «nel suo complesso non offre tale importanza artistica da figurare in una pubblica Galleria», tanto più che molti degli autori erano già presenti in raccolte pubbliche. Inoltre, considerando che in quel periodo si stava trattando per l'acquisto della collezione del pittore Cristiano Banti, «infinitamente superiore per valore ed interesse artistico», l'acquisizione dei bozzetti Lelli non appariva opportuna, se non per «qualche eventuale singolo acquisto», qualora la trattativa Banti non fosse andata in porto, ASGU, anno 1907, *Affari generali*, pos. 9, nr. 25 alla data 16 dicembre 1907; ACB, 1914/L *Ricevute e conti saldati*, nr. 4 alla data 18 ottobre 1914.

Figura 17a Stefano Bardini, *Sipario per il Teatro Politeama Vittorio Emanuele di Firenze*. 1862. Olio su tela, 34,5 × 42 cm (bozzetto). Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, senza nr. inventario

Figura 17b Stefano Bardini, *Sipario per il Teatro Politeama Vittorio Emanuele di Firenze in una foto d'epoca*. 1862-64. Albumina, 18 × 26,4 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1126

Figura 18 Felice Manusardi, *Ritratto fotografico in formato carte de visite di Stefano Bardini in vesti di garibaldino*. 1866. Albumina, 10 × 6,3 cm. Firenze, Museo e Galleria Mozzi Bardini, AFEB 1761

e-ISSN 2280-8841

stauro poteva fare miracoli in commercio studiai il restauro con una passione spinta dal lucro che potevo ritrarre».[67]

D'altronde, l'educazione accademica di Stefano e dei suoi coetanei – o di poco più anziani – che si erano formati o avevano esordito tra gli anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento, si connotò proprio per una certa poliedricità, favorita anche da importanti cantieri di restauro allestiti a Firenze in quel periodo che fecero scuola. Interventi come quelli di Antonio Marini e Gaetano Bianchi sugli affreschi giotteschi (e non solo) in Santa Croce o al Palazzo del Podestà (Bargello) negli anni centrali del secolo consacrarono un approccio integrativo al restauro, teorizzato e praticato in Francia da Viollet Le Duc, mentre la figura del pittore-restauratore, descritta da Ulisse Forni nel suo *Manuale* del 1866, era esemplarmente incarnata da personalità come lo stesso Bianchi e Cosimo Conti, entrambi in stretto contatto col Nostro.[68] Pittori-restauratori ma anche copisti, decoratori, conoscitori e consulenti per committenti pubblici e privati, attivissimi sul mercanto. Figure che, proprio come Stefano, acquisite solide capacità tecniche e artigiane attraverso lo studio attento delle fonti figurative, non ultima la fotografia, ma anche letterarie e documentarie, divennero capaci di muoversi con disinvoltura nell'interpretazione degli stili del passato e nel restauro integrativo.

Tornato a Firenze dopo l'esperienza come volontario garibaldino con Frederick Stibbert **[fig. 18]**, Bardini divenne così abilissimo restauratore – diremmo oggi un creatore di perfette opere in stile – che in un mondo in cui il restauro era ricostruttivo, e non certo conservativo, lo impiegò come strumento per commerciare e acquisire soldi e fama.[69]

Lui, che a vent'anni già mostrava «disposizione e ingegno non ordinario», seppe sfruttare quella «straordinaria facilità nell'eseguire» rilevata dal Servolini e la conoscenza di facoltosi clienti – tra questi Ladislao Odescalchi, esiliato a Firenze da Roma nel 1866 col fratello Baldassarre – e commercianti come Angiolo Tricca, il cui negozio era in via de' Bardi. Agevolato da una legislazione vacante e dall'abolizione del Fide Commesso, che in quel fatidico 1866 favorì la dispersione di immensi patrimoni d'arte, ma anche l'esportazione e la consacrazione Oltreoceano di un determinato gusto e dell'artigianato italiano, Bardini fiutò il suo primo vero affare e iniziò una nuova decisiva avventura.[70]

Ma questa è un'altra storia.

67 Scalia 1982, 204; Nesi 2010, 15.

68 Baldry 1998. Per i restauri di Bianchi in Santa Croce cf. Olsson 1997, 44-55. Viollet Le Duc pubblicò il *Dizionario ragionato dell'architettura francese dall'XI al XVI secolo* tra il 1854 e 1868.

69 Moskowitz 2013, 282-5 e Ferrari 2013; Panajia, Winsemann Falghera 2019. Coinvolto nella battaglia di Cimego contro gli austriaci, nel 1867 Bardini dipinse per la chiesa di Bersone (Trento) un *Sant'Antonio* e una *Immacolata Concezione* per sciogliere un *ex voto*, Moskovitz 2015, 21-2.

70 Paolucci 2019, 17; Niemeyer Chini 2009, 50 nota 33.

MDCCC 1800 | e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 101-140

Abbreviazioni

AABAFi	Archivio Accademia di Belle Arti, Firenze
AEB	Archivio Eredità Bardini, Firenze
ASBA	Archivio della Società delle Belle Arti – Circolo degli Artisti «Casa di Dante», Firenze
ASGU	Archivio storico Gallerie degli Uffizi, Firenze
ACB	Archivio Comunale Bardini

Bibliografia

Alizeri, F. (1865). *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalla Fondazione dell'Accademia*, vol. 2. Genova: Tipografia di Luigi Sambolino.

Acidini, C.; Paolucci, A. (a cura di) (2002). *Antonello agli Uffizi: un acquisto dello Stato per il riscatto dell'eredità Bardini*. Firenze: Giunti.

Bargellini, S. (1981). *Antiquari di ieri*. Firenze: Bonechi Editore.

Bernardini L.; Mastrorocco M. (a cura di) (1993). *Istituto Statale d'Arte di Firenze. Il Medioevo nei calchi della Gipsoteca*. Firenze: Ente Cassa di Risparmio.

Baldry, F. (1998). «Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi». *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, 65, 109-53.

Bellesi, S. (a cura di) (2017). *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, vol. 1. Firenze: Mandragora.

Bietoletti, S. (2017). «La Scuola di Pittura all'Accademia di Firenze 1815-1860». Bellesi 2017, 91-139.

Boime, A. (1993). *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*. Chicago: Chicago University Press.

Bon, C. (1984). «Il Concorso Ricasoli del 1859: le opere di pittura». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 23, 4-32.

Bordini, S. (1991). «Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento». Castelnuovo, E. (a cura di), *La Pittura in Italia*, vol. 2. Milano: Electa, 581-601.

Borroni Salvadori, F. (1981). «I Demidoff collezionisti a Firenze». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 11(3), 937-1003.

Bucci, M.; Caneva, C.; Sisi, C. (a cura di) (2000). *Egisto Sarri 1837-1901 = Catalogo della mostra* (Figline Valdarno, Venerabile Confraternita della Misericordia, 6 maggio-2 luglio 2000). Firenze: Opus Libri.

Catterson, L. (2017). *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Boston: Brill.

Catterson, L. (ed.) (2020a). *Florence, Berlin and Beyond*. Boston: Brill.

Catterson, L. (2020b). «From Visual Inventory to Trophy Clippings Bardini & Co. and the Use of Photographs in the Late Nineteenth-century Art Market». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 62, 1, 68-91.

Ciancabilla, L.; Giometti, C. (a cura di) (2019). *Stefano Bardini 'estrattista'. Affreschi staccati nell'Italia unita fra antiquariato, collezionismo e musei*. Pisa: Edizioni ETS.

Circolo degli Artisti di Firenze (a cura di) (1928). *Mostra retrospettiva di Annibale Gatti 1928-1909 = Catalogo della mostra*. Firenze: Circolo degli Artisti.

Coco, G. (2022). «'Un graditissimo benché laborioso ufficio'. Il magistero del Professor Bezzuoli, conoscitore e mercante d'arte». Gavioli, Marconi, Spalletti 2022, 157-67.

Conti, C.; Torresi, A.P. (a cura di) (1996). *Del restauro in generale e dei restauratori* (*Il Manoscritto 208 della Biblioteca degli Uffizi*). Ferrara: Liberty.

Dandolo, T. (1863). *Panorama di Firenze. La Esposizione nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato*. Milano: Libreria Antica e Moderna di G. Schiepatti.

Del Bravo, C. (1975). «Milleottocentosessanta». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. 3, 5(2), 779-98.

Demo (1861a). «Esposizioni italiane. Società Promotrice di Belle Arti di Firenze (anno XVII)». *Il Mondo illustrato. Giornale Universale*, 4(18), 4 maggio 1861, 276-9.

Demo (1861b). «Esposizioni italiane. Società Promotrice di Belle Arti di Firenze (anno XVII)». *Il Mondo illustrato. Giornale Universale*, 4(19), 11 maggio 1861, 295-8.

Durbé, D. (1997). *Antonio Puccinelli*. San Miniato: Cassa di Risparmio di San Miniato.

«Esposizione di Belle Arti a Firenze» (1855). *Le Arti del Disegno*, 44, 31 ottobre.

Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861, volume terzo. Relazioni dei Giurati. Classi XIII a XXIV (1865). Firenze: Tipografia di G. Barbèra.

«Esposizione solenne della Società Promotrice di Belle Arti» (1861). *Il Lampione*, 4(53), 7 maggio 1861.

Ferrari, S. (2013). «Due pittori garibaldini a Bersone Stefano Bardini e Alessandro Trotti». *Studi Trentini*, 92(2), 289-302.

Fattori, G.; Errico, F. (a cura di) (1980). *Scritti autobiografici editi e inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografici dell'artista noti o ritrovati*. Roma: De Luca Editore.

Fortuna, A.M. (a cura di) (1968). *Il Gazzettino delle Arti del Disegno di Diego Martelli*. Firenze: L. Gonnelli e Figli Editore.

Frulli, C.; Petrucci, F. (a cura di) (2017). *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870 = Atti del Convegno di Studi* (Firenze, Accademia di Belle Arti, 26-27 novembre 2015). Firenze: Regione Toscana, Edizioni dell'Assemblea.

Gavioli, V.; Marconi, E.; Spalletti, E. (a cura di) (2022). *Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Un grande protagonista della pittura romantica = Catalogo della mo-*

stra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 28 marzo-5 giugno 2022). Firenze: Giunti.
Greco, A. (2017). «Fotografie e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze, 1839-1865». Frulli, Petrucci 2017, 291-336.
M.C. (1910). «Esposizioni d'Arte Annibale Gatti». *Il Nuovo Giornale*, 2 marzo 1910.
Maffioli, M. (2017). «'Del metodo del fare e del metodo del vedere': la fotografia all'Accademia di Belle Arti nella seconda metà dell'Ottocento». Frulli, Petrucci 2017, 337-62.
Manfredini, F. (1861). «Della pittura religiosa e storica nella Prima Esposizione italiana». *L'Esposizione italiana del 1861. Giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, 14. Firenze: Andrea Bettini.
Marconi, E. (2022). «Giuseppe Bezzuoli e il Romanticismo storico». Gavioli, Marconi, Spalletti 2022, 81-95.
Meijer, B.W.; Zangheri, L. (a cura di) (2015). *Accademia delle arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, vol. 1. Firenze: Olschki.
Migliorini, C. (1994). «La fotografia come modello: l'Accademia di Belle Arti di Firenze». *AFT*, 10(19), 43-51.
Miraglia, M. (2012). *Fotografi e pittori alla prova della modernità*. Milano: Mondadori.
Moskowitz, A.F. (2013). «Stefano Bardini: The Early Years». *Studi Trentini*, 92, 2, 267-88.
Moskowitz, A.F. (2015). *Stefano Bardini 'Principe degli Antiquari'. Prolegomenon to a Biography*. Firenze: Centro Di.
Moskowitz, A.F. (2019). «A Newly Discovered Canvas by Stefano Bardini». *Source*, 39(1), 54-61.
Mussini, L. (1859). *Intorno all'ordinamento della Accademia delle Belle Arti in Firenze. Memoria di Luigi Mussini*. Firenze: Coi Tipi di M. Cellini e C.
Nesi, A. (2010). «Stefano Bardini: da pittore e restauratore, da antiquario a conservatore». Nesi, A. (a cura di). *La Croce di Bernardo Daddi. Vicissitudini di un'opera d'arte*. Firenze: Centro Di, 15-21.
Niccolini, G.B. (1836). «Sul Romanzo storico». *Opere*, vol. 3. Firenze: Le Monnier, 271-84.
Niemeyer Chini, V. (2009). *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*. Firenze: Edizioni Polistampa.
«Notificazione dei Giovani Premiati e dei nuovi Accademici» (1855). *Monitore Toscano*, nr. 228, lunedì 10 ottobre.
Olsson, N. (1997). «Gaetano Bianchi restauratore e decoratore 'Giottesco'». *Antichità viva*, 36(1), 44-55.
Panajia, A.; Winsemann Falghera, L. (2019). *Carissimo Don Alessandro. Lettere di Scipione Vannutelli e Laura von Kansler ad Alessandro Trotti Bentivoglio*. Pisa: Edizioni ETS.
Panichi, R. (1911). «Antonio Puccinelli». *Vita d'Arte*, anno IV, maggio, nr. 41, 166-81; continuazione in *Vita d'Arte*, anno IV, giugno, nr. 42, 196-214.
Paolucci, A. (2019). *L'eredità di Stefano Bardini. Le opere d'arte, la Villa e il Giardino*. Firenze: Mandragora.
Petrucci, F. (2015). «I concorsi e i premi assegnati per le Arti del Disegno». Meijer, Zangheri 2015, 295-372.
Petrucci, F. (2017). «La Scuola di Pittura dall'Unità d'Italia alla Prima Guerra Mondiale». Bellesi 2017, 141-90.
Pinto, S. (a cura di) (1974). *Romanticismo storico = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti 1974). Firenze: Centro Di.
Prati G. (1843). *Lettere a Maria intorno alle Belle Arti in Torino con versi inediti*. Torino: presso l'Editore Pietro Marietti.
Prati G. (1863). *Opere edite e inedite del Cav. Giovanni Prati*, vol. 2. Milano: Casa Editrice italiana di Maurizio Guigoni.
Ragionieri, P. (a cura di) (2008). *Il volto di Michelangelo = Catalogo della mostra* (Firenze, Casa Buonarroti, 7 maggio-30 luglio 2008). Firenze: Mandragora.
Sartoni, E. (2015). «Gli Statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)». Meijer, Zangheri 2015, 55-103.
Scalia, F. (1982). «Il Carteggio inedito di Stefano Bardini». Damiani, G.; Laghi, A. (a cura di), *San Niccolò Oltrarno. La Chiesa, una famiglia di antiquari*, vol. 1. Firenze: Officine Grafiche, 199-208.
Scalia, F. (1984). «Stefano Bardini antiquario e collezionista». De Benedictis, C.; Scalia, F. (a cura di), *Il Museo Bardini a Firenze*, vol. 1. Milano: Electa, 5-97.
Scalini, M.; Taddei, I. (a cura di) (2001). *Riflessi di una Galleria: dipinti dell'eredità Bardini*. Livorno: Sillabe.
Spalletti, E. (1975). «Per Antonio Ciseri. Un regesto analitico di documenti dell'archivio dell'artista». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5(2), 563-778.
Spalletti, E. (1985). *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*. Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze.
Segni, B. (1857). *Istorie fiorentine dall'anno MDXXVII al MDLV scritte da Bernardo Segni pubblicate per cura di G. Gargani*. Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp.
Smalcerz, J. (2020). *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861-1909*. Boston: Brill.
Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Album della pubblica esposizione del 1862 compilato da Luigi Rocca (1862). Torino: a spese della Società.
Società Promotrice delle Belle Arti. Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXII Esposizione aperta lì 8 giugno 1863 nell'edificio appositamente costrutto della Società (1863). Torino: V. Bona Tip. della Reale Accademia Albertina.
Statuti della I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze (1852). Firenze: Tipografia di T. Baracchi.
Tamassia, M. (2013). «Stefano Bardini antiquario in Firenze». *Il Rinascimento da Firenze a Parigi: andata e ritorno = Catalogo della mostra* (Firenze, Villa Bardini, 6 settembre-31 dicembre 2013). Firenze: Edizioni Polistampa, 47-61.
Tonini, L. (a cura di) (1996). *I Demidoff a Firenze e in Toscana*. Firenze: Olschki.
Tonini, L. (2017). «Un orso in salotto. Esotismo e integrazione dei russi nei salotti della Firenze ottocentesca». Fiorelli Malesci, F.; Coco, G. (a cura di), *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna = Atti del convegno di studi* (Firenze, Museo di Casa Martelli, 22 ottobre 2015). Firenze: Regione Toscana, Edizioni dell'Assemblea, 117-39.
Tolosani, D. (1908). «I grandi antiquari italiani. Stefano Bardini». *L'Antiquario*, 1(1), aprile, 2-3.

e-ISSN 2280-8841

Tolosani, D. (1923). «Personali ricordi». *L'Antiquario*, 10(1-2), gennaio-febbraio, 2-7.

Torresi, A.P. (1996). *Neo Medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*. Ferrara: Liberty.

Ulivi, C. (2018). s.v. «Raffaello Sorbi». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Zappia, C. (1985). *Annibale Gatti: pittore di Firenze capitale*. Roma: De Luca.

Zurla, M. (2021). «Da Genova a Berlino passando da Firenze. Wilhelm Bode, Stefano Bardini e l'asta della collezione di Santo Barni». *Prospettiva*, 175-6, 100-28.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 11 – Ottobre 2022

Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini di Cesare dell'Acqua
Un'allegoria ottocentesca del Rinascimento veneziano

Ermanna Panizon
Studiosa indipendente

Abstract This article aims at presenting a painting by Cesare dell'Acqua (Piran 1821-Bruxelles 1905) as an interesting example of the nineteenth-century genre of history painting depicting scenes from the lives of Renaissance artists. The analysis of this work, that has never been examined by the critics, will concentrate on Giorgione's *fortuna* in ninteenth-century Venice, especially as a subject of this genre of representation. The painting was exhibited at the Cercle Artistique et Littéraire di Bruxelles in 1861 with the title *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini* and is today held in a private collection in Trieste. Cesare dell'Acqua has depicted Giorgione in the act of painting under the gaze of a boy, Titian, and an old man, Giovanni Bellini. Dell'Acqua's work thus presents the triad of Venetian Renaissance art highlighting Giorgione's pivotal role and reflecting an iconographic theme that is typical of Venetian and Giorgione's painting, the 'Three Ages of Man'. The contribution analyses the visual and literary sources of dell'Acqua's composition and compares it with other coeval paintings of the same genre, with the aim of deepening the *fortuna* of Renaissance artists through this new evidence.

Keywords Giorgione. Fortuna. Cesare dell'Acqua. Renaissance. History Painting.

1 Il dipinto e le sue fonti

Questo studio si propone di presentare un dipinto di Cesare dell'Acqua (Pirano 1821-Bruxelles 1905), ancora non esaminato dalla critica, che costituisce un interessante esempio del genere ottocentesco di pittura di storia che raffigura episodi della vita degli artisti del Rinascimento, ispirati più o meno liberamente alle loro biografie.[1] In particolare l'analisi di questo dipinto consentirà di ragionare sulla fortuna di Giorgione come soggetto di tale genere di raffigurazioni.

L'opera si conserva in una collezione privata triestina e non ne è documentata la provenien-

[1] Su questo genere vedi Forssman 1971, 30-8; Pavanello, Romanelli 1984, 128-44; Mazzocca 1997; Auf der Heyde 2008; Aloisi 2019, 40-71 (in particolare per l'opera di Jacopo d'Andrea); Bellin, Catra 2019, 20-4. Vedi il regesto delle opere ottocentesche catalogate per soggetto in Pinto 1974, 105-12 (per Giotto, Raffaello, Leonardo, Michelangelo).

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2021-12-06
Accepted 2022-05-13
Published 2022-10-24

Open access

Citation Panizon, E. (2022). "*Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini* di Cesare dell'Acqua. Un'allegoria ottocentesca del Rinascimento veneziano". *MDCCC*, 11, 141-156.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/006

Figura 1 Cesare dell'Acqua, *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini*. 1861. Olio su tela, 64 × 80 cm. Trieste, collezione privata. Foto dell'autrice

za.[2] Si tratta di una tela firmata dal pittore e datata 1861 **[fig. 1]**. Le condizioni di conservazione del quadro non sono ottime: si riscontrano diversi strappi nella tela e la superficie pittorica si presenta sporca e scurita dal tempo.

Il quadro raffigura un interno domestico di epoca rinascimentale.[3] Il pavimento è formato da lastroni di marmi policromi e le pareti sono coperte nella parte bassa da boiseries, sulle quali, a mo' di mensola, sono appoggiati alcuni oggetti (una clessidra, la statuina di un santo e dei libri): questo particolare dell'allestimento della sala è ispirato alle celebri rappresentazioni di interni di Carpaccio, come lo studio di Sant'Agostino nella tela della Scuola degli Schiavoni e la stanza dov'è ambientata la *Nascita della Vergine*, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo **[fig. 3]**.[4] Appesa sulla parete di fondo, in penombra, si intravede una Madonna col Bambino dipinta, immancabile complemento degli ambienti domestici veneziani. Nella stessa parete si apre una porta, decorata con una preziosa cornice a paraste corinzie. Sembrerebbe di poter riconoscere, nello specchio della porta, la sagoma di un pappagallo, per quanto è possibile leggere nella superficie pittorica qui molto scurita. A sinistra, un pesante tendaggio verde fa da sfondo a una giovane dama bionda seduta su una sedia simile a quella di Leone X nel ritratto di Raffaello agli Uffizi. La donna è vestita con un ricco abito di foggia cinquecentesca, che appare ispirato alle creazioni di Paolo Veronese, benché più accollato. La capigliatura della dama, decorata da un fiocco, non trova invece riscontro nei dipinti del Rinascimento, e sembra piuttosto una concessione al gusto ottocentesco. Forse Cesare dell'Acqua si ispirò all'immagine della *Sposa in Sensa* **[fig. 4]** del celebre e molto compulsato *Habiti antichi et moderni* di Cesare Vecellio (1589), una raccolta illustrata di fog-

2 Nella stessa collezione si conserva un autoritratto di Cesare dell'Acqua, anch'esso inedito, firmato e datato 1858 **[fig. 2]**. Si tratta di una tela di forma ovale nella quale l'artista si ritrae a mezza figura, di tre quarti, con una posa e un atteggiamento simili a quelli dell'autoritratto conservato al Museo Revoltella di Trieste (1851).

3 Per confronti vedi Thornton 1991; Currie 2006.

4 Una simile articolazione della parete si ritrova anche nella *Visitazione* di Lorenzo Lotto nella Pinacoteca Civica di Jesi. Sulle boiseries negli interni rinascimentali vedi Thornton 1991, 33-5 e 36-9.

MDCCC 1800
11, 2022, 141-156
e-ISSN 2280-8841

Figura 2 Cesare dell'Acqua, *Autoritratto*. 1856. Olio su tela, 48 × 60 cm. Trieste, collezione privata. Foto dell'autrice

ge di abiti, particolarmente affidabile per quanto concerne l'abbigliamento dei veneziani dell'epoca dell'autore e del secolo precedente. La giovane del quadro di dell'Acqua si avvicina alla descrizione e all'immagine della sposa veneziana nel periodo della festa dell'Ascensione con cui ha in comune l'abito di raso bianco, tempestato di perle e fili d'oro, e il ventaglio, la cui foggia è aggiornata dal pittore secondo il suo gusto (Vecellio 1589, 99). La presenza di un cagnolino addormentato ai piedi della donna conferma l'ipotesi che si tratti di una sposa, perché era questo un comune attributo dei ritratti matrimoniali del Rinascimento, in quanto il cane è simbolo di fedeltà coniugale. L'animale dipinto da dell'Acqua è in effetti una copia precisa di quello che dorme ai piedi della cosiddetta *Venere* di Tiziano agli Uffizi, dipinto che, come è noto, raffigura una sposa in procinto di vestirsi **[fig. 5]**; un cagnolino identico, in una posa leggermente variata, appare accanto a Eleonora Gonzaga Della Rovere nel ritratto dello stesso pittore, pendant dell'immagine del marito Francesco Maria della Rovere.[5]

La dama è ritratta da un giovane seduto al cavalletto, intento alla sua opera con tale serietà e serena concentrazione da far immaginare che il frutto del suo lavoro, invisibile all'osservatore a causa della presentazione di scorcio della tela, meriti gli sguardi ammirati del giovane vestito di verde che siede alle spalle del pittore, apparentemente sulla stessa panca. In piedi dietro i due giovani, un uomo più anziano osserva attentamente il lavoro dell'artista e pare condividere, con paterna condiscendenza, l'apprezzamento del giovane per la tela dipinta. A destra infine un giovane suona un liuto a sei corde seduto sulla panca che corre sotto la boiserie. L'abbigliamento di questa figura è subito riconoscibile per chi abbia familiarità con la pittura rinascimentale veneziana: è un membro della Compagnia della Calza, come chiaramente indicano le calze di colori diversi, segno distintivo dei giovani nobili veneziani della confraternita che organizzava sacre rappresentazioni, feste e altri divertimenti pubblici cittadini. Figure così abbigliate appaiono nelle tele di Carpaccio; nel *Concerto Campestre* del Louvre il suonatore di liuto al centro della composizione porta la divisa dei giovani della Calza.

Cesare dell'Acqua doveva avere una particolare affezione per i membri di questa allegra compagnia veneziana, visto che individuò come figura allegorica della 'musica d'amore', in una serie di quattro personificazioni dei generi musicali, proprio un giovane suonatore di liuto biondo, in tutto simile a quello raffigurato nella tela che qui si descrive (Firmiani, Tossi 2005, 34 nr. 42; Tossi 2021, 188 nr. 486). L'anno dopo aver dipinto il quadro della collezione triestina, Dell'Acqua espose al Salon de la Société Belge des Aquerellistes un disegno, ora perduto, dal titolo *La compagnia della Calza dà un fresco sul Canal Grande* (Firmiani, Tossi 1992, 199-200).

I due giovani, il pittore e il ragazzo che assiste, sono vestiti secondo una foggia comune nel primo Cinquecento (l'abito che Vecellio definisce *dei giovani antichi*, poiché scrive alla fine del secolo), mentre l'uomo più anziano porta l'*habito ordinario e commune a tutta la nobiltà veneziana*, una lunga veste nera, abitualmente indossata *anche da Cittadini, Medici, Avvocati e Mercanti* (Vecellio 1589, 48 e 82).

5 Cesare dell'Acqua può aver visto entrambi i dipinti dal vero, così come il ritratto di Leone X prima citato, durante il soggiorno a Firenze del 1853.

Figura 3 Vittore Carpaccio e Bottega, *Nascita della Vergine*. 1502-04. Olio su tela, 126,8 × 129,1 cm. Bergamo, Accademia Carrara
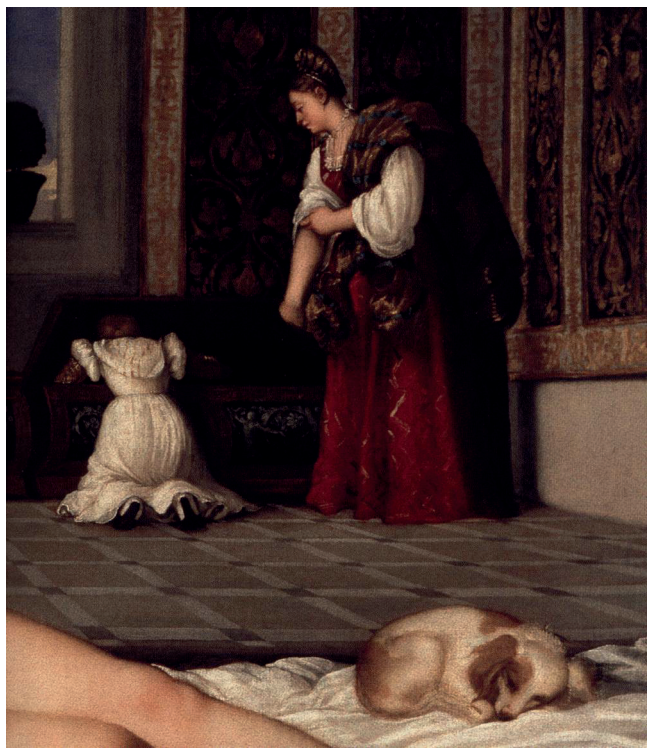
Figura 4
Cristoph Krieger, *Spose in Sensa. Da Cesare Vecellio, De gli habiti antichi et moderni di diversi parti del mondo* (127*v*-128*r*). 1590. Xilografia. New York: Metropolitan Museum. Pubblico dominio

Figura 5
Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*. 1538. Olio su tela. Dettaglio. Firenze, Uffizi. Pubblico dominio

Figura 6 Cesare dell’Acqua, *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini*. 1861. Olio su tela. Dettaglio. Trieste, collezione privata. Foto dell’autrice

2 L'opera nel suo contesto

Grazie agli indizi che il pittore ha disseminato nel quadro non è difficile infatti riconoscere nella figura seduta al cavalletto Giorgione, nel ragazzo seduto alle sue spalle Tiziano e il vecchio Bellini nell'anziano in piedi **[fig. 6]**. Il patriarca della pittura veneziana è contraddistinto dall'atteggiamento paterno, dall'età avanzata e dall'abbigliamento: Giovanni Bellini infatti godeva del privilegio di vestire l'abito nero sia in quanto membro del ceto dei Cittadini, sia in quanto ricopriva il ruolo ufficiale di Pittore della Repubblica, ereditato dal fratello Gentile. L'età avanzata del personaggio si accorda con la presenza di Giorgione giovane e di Tiziano ancora ragazzo. Che il pittore intento a ritrarre la ragazza sia in effetti Giorgione è suggerito anche dalla presenza del suonatore di liuto, non solo perché una figura simile è protagonista di uno dei pochi dipinti attribuiti a Giorgione nell'Ottocento, il *Concerto* del Louvre, ma anche perché le fonti ricordano che il pittore stesso era un esperto suonatore di liuto e che, in genere, si dilettava di musica.

Nel suo complesso quindi la scena rappresenta un episodio di fantasia, ovvero Tiziano e Giovanni Bellini che fanno visita a Giorgione e lo osservano all'opera. Si può identificare con la tela esposta al Cercle Artistique et Littéraire di Bruxelles nel 1861 dal titolo *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini*, data per dispersa nel catalogo del 1992 (Firmiani, Tossi 1992, 199) e, nel catalogo di Tossi appena edito, come conservata in collezione privata.[6]

Nel 1861 Cesare dell'Acqua abitava a Bruxelles da più di dieci anni.[7] Il pittore, nato a Pirano nel 1821, si era formato all'Accademia di Venezia, tra il 1842 e il 1847, a spese del Municipio di Trieste. Fu principalmente pittore di storia, fin dagli esordi: si era segnalato come artista promettente nel 1843 alla Mostra della Società triestina di Belle Arti, con uno schizzo di soggetto medievale, *La morte di Francesco Carrara*.[8] Suo mentore a Venezia fu Ludovico Lipparini, uno dei nomi più celebrati della pittura di storia italiana. Dopo il periodo veneziano, grazie alla protezione del barone Reznan, Dell'Acqua visitò Vienna, Parigi e Monaco, dove conobbe Overbeck. Dal 1848 elesse come sua seconda patria Bruxelles, dove fu accettato nell'atelier di Louis Gallait. Continuò a intrattenere rapporti personali e professionali con l'ambiente triestino: la comunità greca gli commissionò due tele per la chiesa di San Nicolò, mentre per il barone Pasquale Revoltella dipinse due quadri di soggetto storico e di impronta filo-asburgica, la *Dedizione di Trieste all'Austria* e *La proclamazione del Porto Franco* (1855). Grazie alla buona riuscita di queste due opere, il pittore fu notato dall'arciduca Massimiliano d'Asburgo, che prese contatti con Dell'Acqua a Bruxelles, dove si era recato per sposare la principessa Carlotta del Belgio, e commissionò all'artista sette tele allegoriche per la Sala Storica del Castello di Miramare, compiute in un lungo arco di tempo, dal 1857 al 1867. Ma anche nell'ambiente belga il pittore conquistò una certa fama e partecipò alla vita artistica di Bruxelles esponendo le sue opere, come quella qui descritta, e contribuì a fondare la Società degli Acquerellisti Belgi.

Diversi suoi dipinti hanno come soggetto episodi della vita degli artisti italiani del Medioevo e del Rinascimento: nel 1847 dipinse *Cimabue che scopre il genio di Giotto* (quadro acquistato dal duca Giovanni d'Austria), nel 1856 *Giovanni Bellini si fa ritrarre da Antonello*, tra il 1860 e il 1863 *Tintoretto e sua figlia* e *Leon Battista Alberti chiama i suoi bambini a giudicare i suoi ritratti*. Nessuno di questi dipinti è si è conservato. Se aggiungiamo a questo elenco anche il quadro qui descritto, possiamo notare una netta preferenza, nella scelta degli artisti antichi cui sono dedicati i suoi quadri storici, per il Rinascimento veneziano. Non c'è da stupirsi: Dell'Acqua si era formato all'Accademia di Venezia ed è probabile che si cimentasse volentieri in questo genere di soggetti anche per ricordare al pubblico belga questa prestigiosa affiliazione. La predilezione di Dell'Acqua per il Rinascimento – in particolare veneziano – è dichiarata dall'artista stesso in un testo che descrive la tela per il Palazzo Municipale di Trieste, *La prosperità commerciale* (1877): la personificazione della pittura in questo dipinto indossa «il ricco costume venezia-

6 Tossi 2021, 143 nota 65: il dipinto non è commentato, figura solo nell'elenco delle opere catalogate. Nello stesso volume è presentato anche un disegno preparatorio di questa composizione, datato 28 ottobre 1859, che presenta solo le tre figure dei pittori di fronte alla tela, in pose leggermente diverse: Tossi 2021, 221.

7 Per il profilo artistico e la biografia del pittore vedi Firmiani, Tossi 1992; 2000; Tossi 2021.

8 Un recente contributo critico su Cesare dell'Acqua pittore di storia si trova in Auf der Heyde 2019b, 52-3 dove si discute di un dipinto perduto, esposto a Bruxelles nel 1860, che rappresenta i profughi di Parga, soggetto evidentemente ispirato alla celebre composizione di Hayez e 146-59, dove l'autore presenta *Gli esuli milanesi accolti a Brescia dopo la distruzione della loro città nel 1162 a opera di Federico Barbarossa* in rapporto alle fonti storiche e visive e al contesto della comunità di esuli veneto-lombardi a Bruxelles.

no del secolo del Rinascimento – epoca della somma gloria delle arti italiane».[9]

Il dipinto qui in esame raffigura un episodio immaginario che riunisce i tre padri della scuola veneziana in un'allegoria del legame di apprendimento e riconoscimento tra generazioni di artisti. È curioso che Cesare dell'Acqua abbia scelto di rappresentare Giorgione intento a dipingere a un ritratto femminile, in una composizione che ha un chiaro carattere emblematico, visto che non è certamente il genere cui più immediatamente è associato l'artista.[10] Forse Dell'Acqua, includendo una figura femminile nella scena, ha mirato ad ottenere un effetto di varietà e piacevolezza. Può darsi che abbia voluto riferirsi ad un passo della *Vita del Giorgione* di Ridolfi (1648), dove si ricorda che il pittore «ritrasse molte donne con bizzarri ornamenti e piume in capo, conforme all'uso del tempo» (Ridolfi 1836, 136). Questa frase giustificherebbe anche la fantasiosa acconciatura attribuita alla giovane del dipinto.

3 La figura di Giorgione

Giorgione nell'Ottocento era una figura leggendaria, un pittore celeberrimo ma sfuggente, perché attorno al suo nome si raccoglieva un *corpus* di opere scarno e incerto.[11] Leopoldo Cicognara, nell'*Elogio di Giorgione* letto all'Accademia di Venezia nel 1811, delinea i meriti del pittore affidandosi principalmente alle fonti biografiche antiche, «[…] giacché perita quasi per intero ogni sua produzione, non rimane in Venezia quasi traccia del suo pennello».[12] Bisognerà attendere i contributi di Crowe Cavalcaselle nel 1871 e di Morelli nel 1877 perché il profilo artistico di Giorgione sia finalmente delineato grazie a una disamina filologica del corpus del pittore.[13]

A fronte di questa inafferrabilità del profilo artistico di Giorgione, la figura del pittore conosce una nuova fortuna nell'Ottocento in virtù del carattere romantico della sua vita e della morte prematura. Giorgione nella letteratura e nell'arte figurativa ottocentesca è un uomo innamorato o addirittura morto per amore. Testimone primo – non molto attendibile – Vasari: «dilettossi continovamente delle cose dell'amore et piacqueli il sono del liuto mirabilmente».[14] Ridolfi nella sua biografia attribuisce proprio ad una delusione amorosa la fine precoce del pittore: Giorgione si sarebbe lasciato morire dopo che un collega pittore, Pietro Luzzo da Feltre, gli avrebbe sottratto l'innamorata (Ridolfi 1836, 137). Anche Leopoldo Cicognara, nell'*Elogio di Giorgione* sopra citato, tratteggia la figura del pittore nominando tra i suoi principali caratteri l'inclinazione alle dolcezze d'amore e alla musica del liuto e, in merito alla morte dell'artista, riporta la storia narrata da Ridolfi. Il

9 Zucco 2003, 13; su questo dipinto di dell'Acqua, Lorber 2021, spec. 25-70. Sull'immagine di Venezia rinascimentale e dei suoi pittori nell'Ottocento vedi Forssman 1971; Pavanello, Romanelli 1984, 128-44; Aloisi, Gransinigh 1996, 53-69; Bettagno 1997, 20-4. La diffusione di questo genere di soggetto, tratto dalla storia della pittura, sembra toccare in ambito veneziano il suo apice nell'esposizione dell'Accademia del 1856: un redattore della *Rivista veneta* incaricato di recensire la mostra, esclama: «così si videro non so quanti Raffaelli e Fornarine, non so quanti Tiziani, Leonardi da Vinci visitati da Carlo V e Lodovico il Moro! […] pare in certo modo che gli artisti sdegnano ogni altro avvenimento del passato, non ambiscono che riprodurre le glorie grandi e piccole del loro mestiere […] Non mica che vogliamo escludere siffatto questi soggetti, ma vorremmo che si trattassero quelli solamente che hanno un carattere storico deciso, o che possano risvegliare immediatamente un sentimento morale il quale sussista da sé, indipendentemente dalla celebrità del personaggio rappresentato». *Pubblica esposizione di Belle Arti* in *Rivista veneta*, 24 agosto 1856; citazione tratta da Aloisi, Granisigh 1996, 61.

10 Nel disegno preparatorio pubblicato da Tossi 2021, 221, la tela cui lavora il pittore è girata e dunque visibile: Cesare dell'Acqua ha delineato con pochi tratti una figura, che pare di sesso maschile (forse un autoritratto?). L'idea di includere una figura femminile dev'essere dunque venuta all'artista in un secondo momento.

11 Ciò è ancora vero nel 1913, quando Venturi scrive: «la figura del pittore assume ora l'aspetto di amabile vaporoso sogno; ora, di un fantoccio privo di forma; mai, di una personalità definita con contorni precisi» (1913, 1). Vedi sull'argomento Hope 2004; Magani 2010; Facchinetti, Galasino 2016.

12 Cicognara 1811, 17. Nell'evocare i meriti del pittore, Cicognara non fa riferimento quasi a nessuna opera, a parte gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, se non quelle descritte dai biografi precedenti e perdute. Per i *Discorsi* nell'Accademia dell'Ottocento vedi il saggio di Franco Bernabei in Stringa 2016, 35-65. Vedi anche l'importante articolo uscito in questa rivista Bellin, Catra 2019, dedicato allo studio dei maestri del rinascimento veneziano nell'Accademia di Venezia.

13 Per la fortuna di Giorgione nell'Ottocento vedi il regesto bibliografico in Venturi, 1913, 319-31; Chastel 1981; Haskell 1981; Hauptman 1994; Holberton 1999; Magani 2010; Brouard 2012; Facchinetti, Galasino 2016.

14 Su Giorgione nelle *Vite* del Vasari vedi Hope 2008, sulle biografie antiche del Giorgione, Hope 2010. Sulla fortuna di Giorgione presso i pittori e i critici romantici in Francia, fortuna motivata non solo dalla biografia romanzesca del pittore, ma da caratteri intrinseci della sua pittura, vedi Jolivet 2015, dove si ricorda la definizione di Anna Brownell Jackson (1845) di Giorgione come «Byron della pittura» (Jolivet 2015, 29). La scrittrice anglosassone riconosceva infatti nelle opere di Giorgione l'influsso di un animo malinconico, affine a quello del poeta romantico.

Figura 7 Jacopo d'Andrea, *Giovanni Bellini e Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani*. 1855. Olio su tela, 170 × 233 cm. Vienna: Österreichische Galerie Belvedere

discorso di Cicognara si chiude con un'esortazione ai giovani accademici veneziani a non seguire l'esempio di Giorgione, che sacrificò l'arte sull'altare del piacere carnale.

La triste vicenda amorosa del Giorgione attrasse pittori e scrittori contemporanei a Cesare Dell'Acqua. Uno dei più celebri e significativi dipinti ottocenteschi che rappresentano i maestri dell'arte rinascimentale veneziana, qui raccolti in una sorta di ritratto collettivo, è *Giovanni Bellini ed Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani* di Jacopo D'Andrea (1855), commissionato dall'Imperatore Francesco Giuseppe I **[fig. 7]**. Giorgione è rappresentato al centro della composizione come un suonatore di liuto dall'espressione malinconica, colto nell'atto di osservare tristemente la sua bella corteggiata dal rivale. La centralità di questa scena secondaria di carattere aneddotico e amoroso nella concezione del dipinto di Jacopo d'Andrea è dichiarata dal pittore stesso nella nota descrittiva del 'programma' dell'opera: l'autore ricorda la passione per il liuto di Giorgione e la sua sfortunata vicenda amorosa e dichiara dunque di aver deciso di unire «queste due circostanze storiche» all'accoglienza dei pittori veneziani accordata a Dürer. Così descrive la sua idea il pittore ottocentesco:

> Imaginai quindi che nel 1506 […] Giorgione desse uno dei suoi favoriti concerti di musica sulle acque della gentile laguna, com'era costume allora, per festeggiare e il grande suo maestro Bellini, e l'insigne ospite che empieva di sua fama il mondo. […] Nel mezzo della barca collocai dritto Giorgione che mentre sta per arpeggiare sul suo liuto, si accorge come la sua Cecilia, volentieri s'intendesse col Zarato, palesa di con-

MDCCC 1800
11, 2022, 141-156
e-ISSN 2280-8841

seguenza nell'atto e nel volto quel sentimento geloso, che più tardi gli fu sì fatale.[15]

La sfortunata storia d'amore del pittore costituisce inoltre il fulcro narrativo del dramma lirico *Giorgione da Castelfranco* di Achille Castagnoli del 1843 (Castagnoli 1843) che, a quanto mi consta, non fu mai messo in scena. Il drammaturgo arricchisce la vicenda narrata da Ridolfi di un'ulteriore trama amorosa: di Giorgione si invaghisce Ines, la bella figlia di Don Consalvo, nobile spagnolo che commissiona il proprio ritratto al pittore. Luzzo convincerà la donna di Giorgione, che il drammaturgo chiama Emilia,[16] ad abbandonare l'artista e a unirsi a lui grazie alla calunniosa rivelazione del tradimento del pittore con la giovane Ines.

La scelta di Dell'Acqua di rappresentare Giorgione intento a dipingere il ritratto di una bella dama dunque concorda con l'immagine romantica di Giorgione artista amoroso, che a queste date sembra quasi mettere in ombra l'importanza della sua produzione pittorica.

Pur accordandosi come si è detto all'iconografia romantica del pittore, che si completa con la presenza del suonatore di liuto, il dipinto di Dell'Acqua presenta l'opera di Giorgione oggetto della contemplazione ammirata di Giovanni Bellini e Tiziano e dunque mette in valore il ruolo dell'artista di Castelfranco nella storia della scuola veneziana. Questa presa di posizione non è così scontata come appare.

Nell'ambiente e negli anni di formazione Dell'Acqua, la voce più autorevole in merito alla pittura di storia e all'arte veneta rinascimentale era certamente quella di Pietro Selvatico Estense.[17] Per quanto fu proprio l'influente critico a caldeggiare l'acquisto della *Vecchia* di Giorgione per le Gallerie dell'Accademia,[18] ogniqualvolta Selvatico nei suoi scritti riepiloga per capisaldi l'evoluzione della scuola veneziana, il nome che quasi sempre omette è proprio quello di Giorgione. È Tiziano, nelle sintesi di Selvatico, il principe del Rinascimento veneziano, assieme a Giovanni Bellini, di cui Tiziano costituisce il complemento o l'antitesi, a seconda dell'argomentazione.[19] Il riconoscimento, già vasariano, a Giorgione del ruolo di figura cardine del passaggio dalla maniera quattrocentesca alla maniera moderna non è dunque recepito dal Selvatico, neppure per quanto riguarda lo sviluppo della tecnica pittorica veneziana: il critico, nella descrizione del dipinto di Antonio Zona *Giovanni Bellini e Antonello da Messina*, per le *Gemme d'arti italiane*, discute dei pregi del colore veneziano e non cita neppure una volta il nome di Giorgione.[20] L'introduzione al capitolo su Giorgione e Tiziano degli *Scritti d'arte* di Selvatico si apre con un quadro della decadenza spirituale del Cinquecento veneziano, un'epoca in cui, secondo il critico, sensualismo e amore per lo sfarzo prendono il posto della purezza dei costumi e dello spirito devoto dell'epoca precedente.[21] Pietro Aretino è «l'incarnato simbolo dei vizii del secolo» e il corruttore degli artisti migliori di Venezia.[22] Il primo artista che secondo Selvatico subisce la tossica influenza della corruzione civile veneziana è Giorgione, di cui riassume lo stile dichiarando «prefe-

15 Pubblicato in Aloisi 2019, 115-16. Così legge la scena anche Pietro Selvatico, che aveva partecipato alla commissione sostenendo il pittore, nella descrizione contenuta in *Gemme d'arti italiane*, a. XI, 1858, p. 3. Sul dipinto vedi Aloisi 2019, 48-60.

16 Il nome della donna non è riportato da Ridolfi. Selvatico, nella descrizione del quadro di J. d'Andrea, la chiama Cecilia.

17 Selvatico iniziò ad insegnare in Accademia dopo che Cesare aveva già finito il suo periodo di formazione veneziano, che si tenne invece negli anni in cui era Segretario e professore di Estetica Antonio Diedo, che aveva del Selvatico una non troppo lusinghiera opinione: in una lettera lo definì infatti «un satirizzante tinto di fiele di Archiloco, e di principj e modi di pensare e giudicare nell'arte singolarissimi, per non dire affatto strani». Lettera di A. Diedo a M. Ridolfi (Venezia, 28 marzo 1846; BSL ms. 3605/46), citata da Auf der Heyde 2009, 189. Viste le predilezioni di Cesare dell'Acqua possiamo supporre che i suoi «principi e modi di pensare e giudicare» fossero più vicini a quelli del Selvatico piuttosto che di Diedo. Su Diedo vedi Collavizza 2017. Su questa stagione della pittura accademica veneziana vedi Pavanello 1991, 175-83 e Pavanello 2002. Sulla temperie culturale dell'ambiente veneziano vedi Mazzocca in Hausmann, Seidel 2005, 83-8; Stringa 2016; Auf der Heyde, Visentin, Castellani 2016.

18 Nel 1856, vedi Borean 2018, 17. Sulla mediazione di Selvatico nell'acquisto di alcuni pezzi della collezione Manfrin, tra i quali la Vecchia di Giorgione, vedi anche Borean 2018, 23-5 e 30-1.

19 Sulla centralità di Tiziano nell'immagine ottocentesca della pittura rinascimentale veneta vedi anche Mazzocca 1998 (sugli *Scritti d'arte*), 850-2 e Barbieri 2001. Già Anton Maria Zanetti: «il grande artifizio de' contrapposti fu quello che unì fortunatamente il rilievo con la vaghezza del colore nelle opere di esso Giorgione. Egli ne fu il primo risvegliatore; ma non potè possederlo quanto doveasi: ed era riserbato a Tiziano il divenire, siccome vedremo, alto e perfetto maestro», cit. nel regesto bibliografico di Venturi 1913, 320.

20 I campioni del colore veneto sono Tiziano, Veronese e Tintoretto: «Ben sa lo Zona che e Tiziano e Paolo, e fino il rapidissimo Tintoretto altra maniera tennero da poi ed era quella di abbozzare con colori grassissimi, e di condurre su quell'abbozzo le velature», *Gemme d'arti italiane*, a. XI, 1858, 3. Su questa recensione del vedi anche Auf der Heye 2008, 138.

21 In questo testo Selvatico dà Giorgione e Tiziano quasi contemporanei: Giorgione nato nel 1478, Tiziano nel 1477, ma afferma che «Giorgione, più che il Bellini assai, fu maestro al condiscepolo suo Tiziano».

22 Sulla concezione romantica e 'purista' della decadenza dei costumi veneziani nell'età di Pietro Aretino vedi la trattazione di Forssman 1971, 18-38.

Figura 7 Giorgione, *Le tre età dell'uomo*. 1500-1501. Olio su tela, 62 × 77 cm. Firenze: Palazzo Pitti

rì al mistico dei vecchi pittori quel naturale che ricrea i sensi e lascia muta l'intelligenza»; Il talento di Giorgione per il ritratto ha deviato il pittore nella rappresentazione delle Madonne «che portano i lineamenti e le incarnagioni di quelle facili bellezze di cui riboccava allora Venezia e lo Stato» (Selvatico 1856, 526). A parte le tavolette allegoriche degli Uffizi, ancora informate al casto disegno di Bellini, secondo Selvatico i suoi quadri successivi sono «meravigliosi per colorito, ma infelicissimi pel disegno» e manifestano una volgarità ignota ai predecessori (Selvatico 1856, 527). Tiziano è invece «stella della veneta scuola»: neppure a costui tuttavia Selvatico risparmia alcune critiche, specie in merito al disegno e alla composizione, ma lo presenta come il vero inventore e maestro del colorire veneziano. Questa ricostruzione storica della scuola veneziana, che relega Giorgione in un ruolo subalterno, non è a queste date prerogativa di Selvatico: anche nella *Storia della Pittura Veneziana* di Francesco Zanzotto, amico di Diedo, che fu insegnante di Cesare dell'Acqua all'Accademia, poche righe sono dedicate al Giorgione mentre un capitolo intero a Tiziano.[23]

Il dipinto di Cesare dell'Acqua raffigura la triade della pittura veneziana rinascimentale mettendo in risalto la statura di Giorgione, la cui opera viene ammirata dal collega giovane e da quello

23 Zanzotto 1837. Sull'insegnamento della storia dell'arte all'Accademia di Venezia nell'Ottocento vedi Auf der Heyde 2019a. Sulla fortuna critica dei maestri veneziani nell'Ottocento vedi Forssman 1971 per una panoramica europea.

anziano, e presentando un'immagine di valore allegorico che rispecchia un tema celebre della tradizione rinascimentale e in particolare giorgionesca, ovvero le tre età della vita dell'uomo. Tiziano bambino (mentre nella letteratura ottocentesca Tiziano e Giorgione erano dati quasi come contemporanei),[24] Giorgione uomo maturo, Bellini vecchio. Come è consono a questo genere iconografico, l'autore ha cercato di attribuire ai personaggi i 'moti dell'animo' corrispondenti alla stagione della vita che rappresentano: il pittore anziano è ritratto in un atteggiamento sereno e contemplativo, Tiziano si caratterizza per l'ardore giovanile e la brama di conoscenza, manifesti nell'atto di sporgersi per carpire a Giorgione il segreto della sua pittura, mentre Giorgione, che rappresenta l'uomo adulto nel pieno della sua forza creativa, è concentrato nell'azione.[25] Questa declinazione degli atteggiamenti nelle figure di età diverse è particolarmente evidente nella tela di Palazzo Pitti attribuita già da Morelli a Giorgione proprio con l'intitolazione *Le tre età dell'uomo* **[fig. 8]**. Cesare dell'Acqua ha avuto certamente occasione di ammirare questo dipinto nel suo viaggio fiorentino del 1853.

4 Maestri e discepoli

Sembra dunque che con questo dipinto dell'Acqua abbia voluto dichiarare la propria personale visione dei rapporti di filiazione e di riconoscimento di valore tra i tre grandi della pittura del Rinascimento veneziano: la sua allegoria attribuisce dunque a Giorgione un ruolo centrale nel passaggio dalla pittura del Quattrocento, rappresentato da Bellini, a quello del Cinquecento, dominato dalla figura di Tiziano. Cesare dell'Acqua si inserisce dunque, con i mezzi dialettici del linguaggio visivo, nel dibattito contemporaneo sulla storia dell'arte del Rinascimento.

Questo dipinto, presentando tre figure legate da un rapporto di discepolato, indaga inoltre un tema pittorico diffuso nella pittura contemporanea a dell'Acqua, che a sua volta corrisponde a una questione molto dibattuta in quegli anni, ovvero il tema della formazione dell'artista e della possibilità di riconoscimento del genio. L'istruzione e la crescita artistica di un pittore nei decenni centrali dell'Ottocento, così come le sue possibilità di affermazione, dipendevano quasi esclusivamente dalle istituzioni accademiche e differivano dunque grandemente dal modo in cui si erano formati ed erano fioriti professionalmente gli artisti nel Rinascimento. Proprio nei primi anni dell'Ottocento, superato l'entusiasmo illuministico per la formazione accademica, si riscopre nostalgicamente il valore della trasmissione del sapere da maestro a allievo: l'apprendistato in bottega è per Pietro Selvatico sicura garanzia del progresso nell'arte.[26] Questa affermazione del critico è dimostrata proprio con l'esempio del discepolato di Tiziano presso Giovanni Bellini.[27] I dipinti storici del tempo di dell'Acqua presentano spesso esempi edificanti di solidarietà tra artisti affermati ed emergenti oppure inscenano il momento in cui un pittore più anziano o un uomo di potere riconoscono il genio di un giovane artista. È questo anche il tema del dipinto commissionato dall'Imperatore Francesco Giuseppe ad Antonio Zona, *L'incontro di Tiziano con Veronese giovinetto sul ponte della Paglia*, dello stesso anno del dipinto di dell'Acqua,[28] un'opera che nasce nella temperie delle celebrazioni per il colossale monumento a Tiziano degli Zandomeneghi ai Frari, commissionato già nel 1838 (Pavanello 1991, 182). Il valore morale del principe dei pittori veneziani si manifesta nella sua attenzione verso il giovane Veronese, che avendo incontrato per strada il maestro gli mostra le proprie opere e ne ottiene l'approvazione.

24 Crowe Cavalcaselle 1871, 119: «Giorgione and Titian were born so nearly at the same time that they may be called contemporaries», parole riprese alla lettera da W. Pater nel 1877: «Born so near to Titian, though a little before him, that these two companion pupils of the aged Giovanni Bellini may almost be called contemporaries», Pater 1961, 134.

25 La presenza di una clessidra appoggiata sulla cornice della boiserie potrebbe alludere al tema dell'avvicendarsi della fama dei pittori nel tempo. Per il tema iconografico nell'opera di Giorgione e Tiziano vedi Hoffman 1984 (interpreta anche *Il Tramonto* di Giorgione come un'allegoria delle età dell'uomo e riscontra una predisposizione in Giorgione a ideare delle composizioni a tre figure, in cui ognuna manifesta un carattere psicologico distinto); Lucco 1989, sul dipinto attribuito a Giorgione della Galleria Palatina; Borggrefe 2011, che si concentra sulla versione tizianesca a Edimburgo e ne indaga le fonti letterarie (Lucrezio *in primis*).

26 Vedi il capitolo *Metodo di insegnamento adottato dai grandi artisti italiani dei secoli XIV, XV e XVI* in Selvatico 1842, 104-6. Il capitolo seguente, *Metodo d'insegnamento usato dai moderni*, mette in luce tutte le storture del sistema delle Accademie, 106-33.

27 Selvatico 1842, 104: «[i grandi allievi] pure pazienti e attivi lavoravano nelle prime loro opere con tanta trepidazione, e così ligi al fare del maestro, che le prime tavole del Vecellio scambieresti di leggieri con quelle di Giovanni Bellino», in Barocchi 1972, 110. La coppia Bellini-Tiziano ancora portata come esempio positivo di rapporto maestro allievo anche nel saggio *Il Purismo nella pittura* (Selvatico 1859, 150); il testo è riportato anche in Barocchi 1972, 207.

28 Per quest'opera e per il suo significato politico vedi Pavanello, Romanelli 1984, 138-9.

MDCCC 1800 | e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 141-156

La frequenza con cui questi episodi, spesso inventati, ritornano nelle composizioni degli artisti ottocenteschi è certamente il segno della frustrazione provata dai giovani pittori nello sforzo di emergere e ottenere il successo professionale che desideravano nel contesto dell'Accademia. Ne è una prova il commento di Egidio de' Magri nelle *Gemme d'arti italiane* al dipinto di Giulio Carlini del 1853, *Andrea Schiavone e lo Scultore Vittoria*.[29] La descrizione che funge da titolo al commento così recita:

> Andrea Schiavone che, andando per vendere due suoi dipinti, trova lo scultore Vittoria il quale, visto il merito di quelle opere, lo obbliga ad accettare un più giusto compenso.

Nel testo che commenta questo dipinto, l'autore ricorda come

> rade volte la fortuna viene seconda agli sforzi del giovane artista che anela di acquistare fama e riverenza fra' suoi contemporanei [...]. Sovente ancora quella tela così lodata ai convegni accademici, quel marmo innanzi al quale si effonde in monosillabi la nostra ammirazione, sono vittorie dolorose, sparse di lagrime, strappate dal genio all'indifferenza de' concittadini, alle angosce dell'incertezza, ai languori della povertà.

Lo scultore Andrea Vittoria, effigiato nel quadro nell'atto di sostenere un giovane pittore, è un esempio di «solidarietà morale e civile che esser dovrebbe tra gli artisti».

5 Conclusioni

Il dipinto di Cesare dell'Acqua qui descritto costituisce un tassello importante nella ricostruzione della personalità di questo artista, che si dimostra qui originale interprete di un genere centrale nella produzione pittorica del tempo, benché quasi alla fine della sua stagione di maggior fortuna:[30] vi si ritrova la precisa ricostruzione dell'ambiente storico, frutto dello studio della pittura rinascimentale e delle fonti scritte; si caratterizza per la commistione di verità storica, negli elementi di contesto, e libera fantasia, nell'invenzione di un momento 'emblematico', che manifesti un'idea essenziale della stagione artistica di cui furono protagonisti i personaggi della scena; dimostra la profonda conoscenza dell'opera dei pittori che vuole celebrare, sia nell'inclusione di singoli elementi che rimandano alla produzione artistica di Giovanni Bellini (la *Madonna* nello sfondo) e di Tiziano (il cagnolino addormentato, il giovane suonatore di liuto della Compagnia della Calza), sia nella composizione nel suo insieme, che rievoca il tema giorgionesco delle 'Tre età dell'uomo'; questo dipinto infine è un raro esempio di celebrazione ottocentesca dell'importanza della pittura di Giorgione, in un momento storico in cui gli aspetti romantici della vicenda biografica dell'artista sembrano oscurare, nel dibattito critico e nelle creazioni dei pittori, il suo ruolo chiave nello sviluppo della pittura veneziana rinascimentale.

29 *Andrea Schiavone e lo Scultore Vittoria* di G. Carlini, inc. D. Gandini, 200×153 mm, *Gemme d'arti italiane*, a. VI, 1853, p. 43, di Egidio de' Magri.

30 Lo stesso Selvatico nel 1862, nella sua recensione della Prima Esposizione Italiana di Firenze 1861 decreta la fine della pittura romantica di storia, con parole che potremmo associare alla scena descritta in queste pagine: «La moda de' spettacolosi e svenevoli romanticismi è passata, la Dio mercè [...] in luogo delle azzimate eleganze del menestrello dalla bionda chioma e dal mesto sorriso si domanda l'agreste semplicità del contadino». Selvatico 1862, 28-30, anche in Barocchi 2009, 25.

MDCCC 1800 | e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 141-156

Bibliografia

Aloisi, S. (2019). *Jacopo d'Andrea. "Quelle dolci armonie della veneta tavolozza"*. San Giorgio della Richinvelda: Comune di San Giorgio della Richinvelda. `https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.b00060290`.

Auf der Heyde, A. (2008). «Componimenti misti di storia dell'arte e invenzione: gli antichi maestri nella pittura e nella novellistica italiana dell'Ottocento». Capitelli, G.; Mazzarelli, C. (a cura di), *La pittura di storia in Italia: ricerche, quesiti, proposte 1785-1870*. Cinisello Balsamo: Silvana, 133-43. `https://doi.org/10.4000/transalpina.1939`.

Auf der Heyde, A. (2009). «L' apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell'Italia pre-quarantottesca». *Annali di critica d'arte*, 5, 153-203.

Auf der Heyde, A. (2019a). «Grammatica storica, Storia delle civiltà, Educazione visiva: tre Storie dell'arte all'Accademia di Venezia nell'Ottocento». *Ricerche di Storia dell'arte*, 127, 21-30. `https://doi.org/10.30687/978-88-6969-366-3/021`.

Auf der Heyde, A. (2019b). *Figurazioni dell'amor patrio. Esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento*. Palermo: Torri del vento.

Auf der Heyde, A.; Visentin, M.; Castellani, F. (a cura di) (2016). *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento = Atti del convegno di studi* (Venezia, 22-23 ottobre 2013). Pisa: Scuola Normale Superiore. `https://doi.org/10.1515/9783110910346.261`.

Aloisi, S.; Gransinigh, V. (1996). *Jacopo d'Andrea. Un pittore friulano dell'Ottocento a Venezia*. Udine: Designgraf.

Barbieri, G. (2001). «Il mito di Tiziano nel XIX secolo e il valore della critica 'anagrafica'». Furlan, C.; Grattoni d'Arcano, C. (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento = Atti del Convegno internazionale di Studi* (Pordenone, 25-26 novembre; Udine, 27 novembre 1999). Udine: Forum Editrice, 179-85. `https://doi.org/10.1515/9783110910346.323`.

Barocchi, P. (1972). *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*. Messina; Firenze: G. D'Anna.

Barocchi, P. (2009). *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*. Milano: Electa. `https://doi.org/10.36253/978-88-5518-181-5.04`.

Bellin, M.A.; Catra, E. (2019). «L'Accademia di Belle Arti di Venezia e "gli autori del miglior tempo" Tiziano, Tintoretto, Veronese… tra didattica, celebrazione, memoria e promozione». *MDCCC*, 8, 9-26. `http://doi.org/10.30687/MDCCC/2280-8841/2019/01/001`.

Bettagno, A. (a cura di) (1997). *Venezia da stato a mito = Catologo della mostra* (Venezia, 30 agosto-30 novembre 1997). Venezia: Marsilio.

Borean, L. (2018). *La Galleria Manfrin a Venezia: l'ultima collezione d'arte della Serenissima*. Udine: Forum.

Borggrefe, H. (2011). «Titian's *Three Ages of Man*, Carlo Ridolfi and Lucretius's *De Rerum Natura*». *Studi tizianeschi*, 6, 9-20.

Brouard, C. (2012). «Le Concert champêtre del Louvre. Fortune et interprétation». de Fuccia, L.; Brouard, C. (a cura di), *"Di là dal fiume e tra gli alberi". Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII)*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 99-122. `https://doi.org/10.1086/671607`.

Castagnoli, A. (1843). *Giorgione da Castelfranco. Dramma lirico*. Firenze (a spese dell'autore).

Chastel, A. (1981). «La redécouverte de Giorgione». Pallucchini, R. (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. Firenze: Olschki, 565-82.

Cicognara, L. (1811). *Elogio di Giorgione. Discorsi letti nella R. Veneta accademia di belle arti per la distribuzione de'premii il di IV. agosto MDCCCXI*. Venezia: Tipografia Picotti.

Collavizza, I. (2017). «L'editoria d'arte a Venezia nella prima metà dell'Ottocento. Leopoldo Cicognara e Antonio Diedo». Mazzocca, F.; Marini, P.; De Feo, R. (a cura di), *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia = Catalogo della Mostra* (Venezia, 29 settembre 2017-2 luglio 2018). Venezia: Marsilio. `https://doi.org/10.30687/978-88-6969-366-3/019`.

Currie, E. (2006). *Inside the Renaissance Home*. London: Victoria and Albert Publications.

Facchinetti, S.; Galasino, A. (2016). «The Biography of a Myth». Facchinetti, S.; Galasino, A.; Rumberg, P. (eds), *In the Age of Giorgione = Catalogo della mostra* (London, 12 marzo-5 giugno 2016). London: Royal Academy of Arts.

Firmiani, F.; Tossi, F. (1992). *Il pittore Cesare dell'Acqua 1821-1905. Fra Trieste e Bruxelles*. Trieste: B&MM Facchin.

Firmiani, F.; Tossi, F. (2000). s.v. «Dell'Acqua, Cesare». *Allgemeine Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 25. München: De Gruyter, 485-6.

Firmiani, F.; Tossi, F. (2005). *Cesare dell'Acqua 1821-1905. Esotismo e mondanità in 63 dipinti da varie collezioni = Catalogo della mostra* (Trieste, 23 giugno-4 settembre 2005). Trieste: Camera del Commercio.

Firmiani, F.; Tossi, F. (2011). *Cesare dell'Acqua. Contributi e aggiornamenti nel 190.mo anniversario della nascita del pittore*. Pirano: Società di studi storici e geografici.

Forssman, E. (1971). *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Hansmann, M.; Seidel, M. (a cura di) (2005). *Pittura italiana dell'Ottocento = Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut* (Firenze, 7-10 ottobre 2002). Venezia: Marsilio. `https://doi.org/10.36253/88-8453-247-7`.

Haskell, F. (1981). «La sfortuna critica di Giorgione». Pallucchini, R. (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. Firenze: Olschki, 583-614.

Hauptman, W. (1994). «Some New-nineteenth-century References to Giorgione's *Tempesta*». *The Burlington Magazine*, 136, 78-82.

Hoffman, J. (1984). «Giorgione's *Three Ages of Man*». *Bruckmanns Pantheon*, 42(3), 238-45.

Holberton, P. (1999). «La critica e la fortuna di Giorgione: il conflitto delle fonti». *La Pittura nel Veneto*. Vol. 3, *Il Cinquecento*. Milano: Electa, 1015-40. https://doi.org/10.3280/paco2013-001005.

Hope, C. (2004). «Giorgione's Fortuna Critica». Ferino-Pagden, S.; Nepi Scirè, G. (Hrsgg), *Giorgione. Mythos und Enigma = Catalogo della mostra* (Vienna, 23 marzo-11 luglio 2004). Milano: Skira, 41-55.

Hope, C. (2008). «Giorgione in Vasari's *Vite*». Ferino-Pagden, S. (Hrsg.), *Giorgione Entmythisiert*. Turnhout: Brepols, 15-37. https://doi.org/10.1484/m.mac-eb.3.1826.

Hope, C. (2010). «Giorgione nei documenti e nelle fonti». Dal Pozzolo, E.M.; Puppi, L. (a cura di), *Giorgione = Catalogo della mostra* (Castelfranco Veneto, dicembre 2009-aprile 2010). Milano: Skira, 179-89.

Jolivet, A. (2015). «L'artiste comme figure romantique. Un exemple de processus de mythification de l'école vénitienne en France au XIXe siècle». *Studiolo*, 12, 24-37.

Lorber, M. (a cura di) (2021). *'La prosperità di Trieste' di Cesare dell'Acqua*. Trieste: Società di Minerva.

Lucco, M. (1989). «Le cosiddette "Tre età dell'uomo" di Palazzo Pitti». *'Le tre età dell'uomo' della Galleria Palatina = Catalogo della mostra* (Firenze, dicembre 1989). Firenze: Centro Di. https://doi.org/10.1163/221058779x00270.

Magani, F. (2010). «Un pittore senza opere. Tradizione e fama di Giorgione agli inizi dell'Ottocento veneto». Banzato, D.; Pellegrini, F.; Soragni, U (a cura di), *Giorgione e Padova. L'enigma del carro*. Milano: Skira, 105-8.

Mazzocca, F. (1997). «The Renaissance Repertoire in History Painting of Nineteenth-Century Italy». Pavoni, R. (ed.), *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*. Cambridge: Cambridge University Press, 207-39. https://doi.org/10.2307/2544411.

Mazzocca, F. (a cura di) (1998). *Scritti d'arte del primo Ottocento*. Milano; Napoli: R. Ricciardi.

Pater, W. (1961). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London; Glasgow: Collins.

Pavanello, G.; Romanelli, G. (1984). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito = Catalogo della mostra* (Venezia, dicembre 1983-marzo 1984). Milano: Electa.

Pavanello, G. (1991). «La pittura dell'Ottocento a Venezia e nel Veneto». Castelnuovo, E. (a cura di), *La pittura in Italia*. Vol. 1, *L'Ottocento*. Milano: Electa, 169-94.

Pavanello, G. (2002). «Venezia: dall'età neoclassica alla 'scuola del vero'». *La Pittura nel Veneto.* Vol. 1, *L'Ottocento*. Milano: Electa, 13-94.

Pinto, S. (a cura di) (1974). *Romanticismo storico = Catalogo della mostra* (Firenze, dicembre 1973-febbraio 1974). Firenze: Centro Di. https://doi.org/10.1163/221058781x00268.

Ridolfi, C. (1836). *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte dal cav. Carlo Ridolfi, edizione seconda*, 2 voll. 2a ed. Padova: Cartablion.

Selvatico, P.E. (1842). *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*. Padova: Tipi del Seminario.

Selvatico, P.E. (1856). *Storia estetico-critica delle arti del disegno*. Venezia: Tipi di Pietro Naratovich.

Selvatico, P.E. (1859). *Scritti d'arte*. Firenze: Barbera Bianchi e comp.

Selvatico, P.E. (1862). *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia*. Padova: Tipografia Antonelli.

Stringa, N. (a cura di) (2016). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*. 2 voll. Crocetta del Montello: Antiga.

Thornton, P. (1991). *The Italian Renaissance Interior: 1400-1600*. New York: Abrams.

Vecellio, C. (1589). *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di nuovo accresciuti di molte figure*. Venetia: I Sessa.

Venturi, L. (1913). *Giorgione e il giorgionismo*. Milano: Hoepli.

Zanzotto, F. (1837). *Storia della pittura veneziana*. Venezia: Giuseppe Antonelli.

Zucco, S. (2003). *Cesare Dell'Acqua e "La prosperità commerciale di Trieste": Guida alla lettura dell'opera*. Trieste: Comune di Trieste.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

Industrial Art, art industriel, Kunstgewerbe… Dmitry Grigorovitch et le concept de l’‘art industriel’ dans la Russie des années 1860

Karina Pronitcheva
Institut d’histoire de Saint-Pétersbourg, Académie des Sciences de Russie

Abstract The article deals with the emergence of industrial art museums in Russia in the 1860s and anticipates some of the results of a major study on Russian decorative arts and World Fairs between 1851 and 1900. The history of these museums in Moscow and St. Petersburg between 1862 and 1870, which is very little known both in Russia and abroad, is chosen to illustrate, on the example of Russia, a common phenomenon in Europe in the 1850s-1870s, namely the appearance of industrial art museums to stimulate the development of national industries. The research is based mainly on the analysis of hitherto unexplored archival documents.

Keywords Art industriel. Musée d’art industriel. Musée d’art et d’industrie. Musée d’échantillons. South Kensington Museum. Natalis Rondot. Dmitry Grigorovitch. École Stroganov. Société d’encouragement des arts. Arts décoratifs.

1 Introduction

Quoique l’histoire des musées d’art industriel attire l’attention des érudits dès la première Exposition universelle de 1851, et ceci grâce notamment au rôle pionnier du South Kensington Museum à Londres et aux débats, pendant près d’un demi-siècle, autour de la création du Musée des arts décoratifs à Paris, le cas russe reste presque totalement inconnu du public. Quelques études de W. Salmond et de chercheurs russes portent surtout sur la période de la fin du XIXe siècle jusqu’en 1914 (Salmond 1994, 2-24 ; Зубец 2004 ; Академик Н. В. Глоба 2012 ; Учителя и ученики 2016). Pour ce qui concerne les années 1860, nous disposons d’un texte très court dans la brochure *L’École supérieure des arts décoratifs (ancienne École Stroganov), 1825-1965* (Московское 1965), d’un aperçu général dans l’ouvrage *Histoire de l’École Stroganov, 1825-1918* (Шульгина, Пронина 2002) et d’une publication *L’école de dessin pour les étudiants libres à Saint-Pétersbourg. Histoire de la création et de l’affirmation* (Боровская 2011). Les études citées, toutes dans la langue russe, s’appuient surtout sur des publications de l’époque (rapports officiels, publications anniversaires, albums de photographies) et n’utilisent presque pas des sources d’archives. Le nombre aussi restreint d’études russes sur le sujet (le peu d’articles supplémentaires parus dans les années 1990-2000

Edizioni Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-06
Accepted 2022-05-13
Published 2022-10-24

Open access

Citation Pronitcheva, K. (2022). “Industrial Art, Art Industriel, Kunstgewerbe… Dmitry Grigorovitch et le concept de l’’art industriel’ dans la Russie des années 1860”. *MDCCC*, 11, 157-170.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/007

reprennent les propos cités dans les études évoquées) serait dû à l'histoire de la Russie après la Révolution de 1917, quand bon nombre d'archives avaient été détruites, d'autres interdites d'accès, et la Russie impériale était devenue un sujet d'étude peu convenable. Quant à la bibliographie étrangère, elle se résume, à notre connaissance, à l'article de Natalis Rondot « Musée d'art et d'industrie de Moscou », publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1868 (Rondot 1868) et repris par L. Galle dans son ouvrage *Natalis Rondot, sa vie et ses travaux* (Galle 1902, 34-6). Dans cet article, le concepteur du Musée d'art et d'industrie de Lyon Natalis Rondot s'attribue indirectement le mérite de la conception du musée de Moscou, en citant un périodique qui le stipule, sans pour autant donner des détails sur son rôle dans l'établissement du projet moscovite. Les documents d'archives et les publications officielles (brochures de l'École Stroganov, règlement du musée, catalogues du musée, etc.) ne confirment pas cette affirmation, en citant le musée de Lyon comme l'une des sources d'inspiration pour le musée moscovite, à côté du South Kensington Museum, des musées de Vienne et de Berlin. Quant à Dmitry Grigorovitch, véritable concepteur des musées d'art et d'industrie de Moscou et de Saint-Pétersbourg, son rôle dans la création du musée moscovite est réduit, dans l'article de Rondot, à celui d'un acheteur des objets d'art (Rondot 1868, 84).

L'intérêt du présent article consiste donc, en la première tentative, à notre connaissance, de retracer l'histoire de la création des deux musées d'art industriel russes dans les années 1860, à partir des sources d'archives, avec l'apport, quand le besoin est, des publications officielles. C'est grâce aux documents d'archives qu'on apprend comment est née l'idée d'un premier musée d'art industriel en Russie, l'accueil que le projet obtient auprès du Ministre des finances et de l'Empereur lui-même, en quoi consiste le programme de ce premier musée, le fait que Natalis Rondot offre son concours à la création du musée de Moscou, etc. L'histoire des musées d'art industriel russes en devient alors plus formelle et révélatrice en ce qui concerne les échanges entre les principales institutions d'art industriel de Moscou et de Saint-Pétersbourg, mais aussi entre les institutions russes et européennes.

En 1870, la Russie possède deux musées d'art industriel : celui de l'École Stroganov de dessin technique à Moscou et un autre auprès de l'École de dessin de la Société d'encouragement des arts à Saint-Pétersbourg, tous les deux issus de la pensée européenne commune des années 1860 et agencés par la même personne, l'écrivain et connaisseur d'art russe Dmitry Grigorovitch (1822-99). En fervent défenseur des intérêts de l'industrie nationale, il cherche, avec une énergie débordante, voire exubérante, à la faire profiter de l'expérience européenne, tout en y rajoutant le côté « terroir ». La concurrence entre différents pays en ce qui concerne l'aspect esthétique des produits d'industrie et les débouchés de ces derniers à l'échelle planétaire, l'expérience du South Kensington Museum, la naissance du Musée d'art et d'industrie de Lyon, le concours personnel de Natalis Rondot à la création du musée d'art et d'industrie de Moscou ainsi que la participation active et généreuse de la classe marchande moscovite à l'émergence d'une nouvelle institution sont autant d'éléments à considérer dans l'étude du cas russe.

2 L'Exposition universelle de 1851 et le South Kensington Museum

Étant donné l'importance que le South Kensington Museum a pour la naissance du concept du musée d'art industriel au milieu du XIXe siècle, il convient d'abord de revenir rapidement sur quelques aspects de l'histoire du musée londonien qui permettent de comprendre le contexte dans lequel évoluent les musées d'art industriel russes.

L'Exposition universelle de 1851 démontre le retard considérable des Britanniques, vis-à-vis des Français, en ce qui concerne l'aspect esthétique de leurs produits d'industrie. C'est encore en cours de l'événement que de nombreux verdicts, rapports et articles de presse condamnent l'industrie britannique comparée à sa rivale française. À la demande du prince Albert, instigateur et mentor de l'Exposition de 1851, l'architecte allemand Gottfried Semper, alors en exil à Londres, rédige un pamphlet, intitulé *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, qui dresse le bilan de la *Great Exhibition*. En confirmant, tout comme ses nombreux contemporains, la suprématie de l'industrie française en matière de goût, Semper considère qu'un « enseignement général et populaire du goût » contribuerait aux progrès de l'industrie britannique. Dans son ouvrage, Semper expose et détaille l'idée d'un centre d'art qui disposerait d'une collection d'objets d'art exemplaires du passé, des ateliers ainsi que des concours d'art industriel récompensant les meilleurs objets d'industrie moderne. D'après Semper, un musée d'art industriel idéal devrait comprendre cinq sections : la céramique et « les produits connexes du verre, de la pierre et du mé-

tal », l’industrie textile qui inclut les tapis et les tissus proprement dits, une collection en rapport avec la menuiserie et la charpenterie, une autre en lien avec la maçonnerie et l’ingénierie, et, enfin, une collection de modèles réduits de monuments qui démontreraient la « connexité » entre les quatre industries d’art (Semper 2012, 114-22).

Le pamphlet étant publié en 1852, le terme d’« art industriel » (Industrial Art, Kunstgewerbe) se répand très vite en Europe.[1] La même année, le Département des Arts pratiques rattaché au Ministère du Commerce britannique, est créé, avec Henry Cole à sa tête. Membre de la Société d’encouragement des arts, de l’industrie et du commerce, Cole est le principal organisateur de l’Exposition universelle de 1851, aux côtés du prince Albert, et possède une grande expertise en art industriel. En même temps, le Musée des produits industriels (avec l’École de dessin qui y est intégrée) ouvre à la Marlborough House ; en 1857, le musée s’installe à South Kensington. Dès sa fondation, le musée connu, au XIXe siècle, sous le nom du South Kensington Museum (rebaptisé Victoria & Albert Museum en 1899), est censé recueillir les meilleurs échantillons de l’art industriel ancien et moderne : « The Museum is intended to contain not only works selected as fine examples of design or art workmanship, but others chosen with a view to an historical series of manufactures ».[2] Ainsi, les produits industriels contemporains s’exposent à côté des objets des sections thématiques « Grèce et Rome antiques », « Moyen Âge », « Renaissance », etc. Aussi, le Parlement britannique charge le comité de sélection présidé par Henry Cole d’acquérir les pièces les plus remarquables de l’Exposition universelle de 1851, et lui accorde un budget important. Notons, par ailleurs, que, tout au long du XIXe siècle, les Expositions universelles ou nationales deviennent un moyen simple et efficace d’enrichir les collections des musées d’art industriel européens, le South Kensington compris (Trippi 1997, 86-7).

Président au Département des Sciences et des arts (tel est le nouveau nom du Département des Arts pratiques) jusqu’en 1873, Henry Cole défend l’intérêt économique du South Kensington Museum, en soulignant son influence directe sur l’industrie nationale (Purbrick 1994). Même s’il semble difficile d’évaluer le véritable rôle que le musée a joué dans l’amélioration des arts industriels de l’époque (différents points de vue ont été énoncés sans que des conclusions univoques puissent en être tirées, cf. Burton 1999, 108-10), une chose est indéniable : lors de l’Exposition universelle de 1862 à Londres, les progrès des Britanniques dans l’art industriel sont manifestes et reconnus par d’autres nations (à titre d’exemple, Mérimée 1930). L’idée d’un musée d’art industriel, à l’image du South Kensington, qui contribuera à rendre l’art accessible au plus grand nombre et à améliorer l’aspect esthétique des produits nationaux, séduit alors plusieurs intellectuels et hommes d’affaires européens et américains. Une vague d’ouvertures de musées d’art industriel en Europe et d’*Art museums* aux États-Unis s’amorce.

Le Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (depuis 1947, le Museum für angewandte Kunst), qui ouvre à Vienne en 1864, est le premier musée de ce genre en Europe continentale. Conçu à l’image du South Kensington, il doit beaucoup au même Gottfried Semper, auteur du pamphlet *Wissenschaft, Industrie und Kunst* et ancien professeur à l’école du South Kensington. En Allemagne, c’est le Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin (depuis 1879, Kunstgewerbemuseum) qui ouvre, en premier, à Berlin en 1867, et ce, sur l’initiative de la fille aînée de la reine Victoria et du prince Albert, qui épouse en 1858 le prince Friedrich Wilhelm de Prusse et devient ainsi princesse de Prusse. D’autres musées apparaissent à Cracovie en 1868, à Hambourg en 1869, à Budapest en 1872, à Brno en 1873, etc. (Vachon 1885 ; Mundt 1974 ; Morris 1986, 71-2 ; Noever 2000 ; Rampley et al. 2020).

Alors que la France se dote d’un musée d’art industriel national très tardivement (le Musée des arts décoratifs n’est inauguré qu’en 1905), le Musée d’art et d’industrie de Lyon qui ouvre en 1864 suit de près l’exemple du South Kensington. Quoique l’idée d’un « musée d’échantillons et de dessins de la fabrique d’étoffes de soie » remonte à la fin des années 1840 (Pommier 1990, 17), la Chambre de commerce de Lyon ne décide de créer un musée d’art et d’industrie à Lyon qu’en 1856, sous la pression constante des industriels de la région. En septembre 1858, l’économiste et membre de la Chambre Natalis Rondot (1821-1900) rédige un rapport sur les musées industriels en Europe, le dédiant presque exclusivement au South Kensington Museum (Rondot 1859). Il y ajoute son projet de musée pour Lyon, qui réunirait toutes les industries de la région (soierie, orfèvrerie, serru-

1 Différents termes sont employés tout au long du XIXe siècle pour désigner ce que nous appelons aujourd’hui « les arts appliqués », pourtant c’est le terme d’« art industriel » qui domine entre les années 1850 et 1880 (Luneau 2010, 17-24 ; Laurent 1999, 15-7).

2 British Parliamentary Papers. Reports and papers relating to the state of head and branch schools of design together with the first report of the Department of Practical Art, 1850-3, 2 (Purbrick 1994, 78).

e-ISSN 2280-8841

rerie, céramique, etc.) et comprendrait trois départements : celui de l'art, celui de l'industrie et un département historique, qui, outre des échantillons de tissus anciens, présenterait la meilleure production lyonnaise moderne. Le Musée d'art et d'industrie inauguré six ans plus tard (l'actuel Musée historique des tissus) est fortement inspiré du rapport de Rondot.

L'expérience du South Kensington, des musées de Vienne et de Berlin, aussi bien que celle du Musée d'art et d'industrie de Lyon, créé à l'initiative des industriels de la région, alimentent le projet du musée d'art industriel de Moscou, dont l'idée se concrétise à l'issue de l'Exposition universelle de 1862.

3 Le Musée d'art et d'industrie de l'École Stroganov à Moscou

Dans le mouvement général, les musées d'art industriel apparaissent aussi en Russie. L'idée de fondation d'un musée d'art industriel surgit en 1862, au sein de la succursale moscovite des Conseils industriel et commercial,[3] c'est-à-dire à l'issue de l'Exposition universelle de 1862 qui confirme les progrès des Anglais dans l'art industriel. Dans sa requête auprès du Ministère des finances, le Président de la succursale moscovite des Conseils industriel et commercial, l'industriel Alexey Khloudov (1818-82)

> a déclaré les marchands et fabricants de Moscou prêts à contribuer avec leurs propres moyens à l'organisation, à l'enrichissement et au financement du dit Musée, si le Gouvernement prêtait, de son côté, assistance à cette entreprise par don, pour l'hébergement de celle-ci, d'un immeuble rue Myasnitskaïa, à Moscou, appartenant au Ministère des finances.[4]

Ainsi, contrairement au South Kensington Museum et aux musées d'art industriel de Vienne et de Berlin, fondés par les pouvoirs publics dans les villes capitales, le premier musée d'art industriel russe est créé sur l'initiative privée et avec des fonds privés dans la principale ville industrielle de l'Empire et a une portée nationale (alors que le musée de Lyon se positionne comme musée régional). Dès le départ, le musée moscovite est conçu comme musée rattaché à l'École Stroganov de dessin technique. En effet, c'est encore en 1859 que le Président de la succursale moscovite des Conseils industriel et commercial, l'économiste Alexandre Chipov (1800-78), qui occupe en même temps le poste de tuteur des écoles de dessin de Moscou, adresse au Ministère des finances la proposition de faire fusionner les deux écoles de dessin qui existent alors à Moscou en une seule.[5] La proposition approuvée, le nouvel établissement, créé en 1860, reçoit le nom d'École Stroganov de dessin technique, d'après le fondateur d'une des écoles de dessin moscovite.[6] L'objectif de la nouvelle École Stroganov est alors de « former des dessinateurs pour l'industrie manufacturière et, en général, de développer les capacités artistiques appliquées à la production industrielle et à l'artisanat ».[7] L'idée de réunir dans le même endroit une école de dessin et un musée est non sans rappeler le concept du South Kensington qui, aux yeux des intellectuels de l'époque, aurait prouvé son efficacité.

Reconnaissant la proposition des marchands de Moscou sur la création d'un musée d'art industriel « très respectable et tout à fait digne d'encouragement », le Ministre des finances, le comte Mikhaïl Reutern (1820-90), justifie, dans son rapport à l'Empereur Alexandre II, les avantages de cette entreprise de la façon suivante :

> Se trouvant en plein cœur de l'industrie manufacturière nationale, un Musée de ce genre serait un excellent et utile complément de l'École Stroganov de dessin technique, et l'impact combiné de ces deux institutions contribuerait non seulement à conférer plus d'élégance et d'originalité aux œuvres de nos dessinateurs industriels, mais aussi à former le goût des consommateurs eux-mêmes, et, avec ceci, à apprendre

3 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 16, fol. 382-5*v*.

4 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 16, fol. 382-2*v*.

5 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 15, fol. 277-280*v*, 306-7*v*.

6 Le comte Sergueï Stroganov (1811-82) est collectionneur d'art, philanthrope, tuteur du district scolaire de Moscou (1835-47), Président de la Commission impériale archéologique (1859-82) et gouverneur de quatre fils aînés de l'Empereur Alexandre II (Nicholas, Alexandre, Vladimir et Alexis). En 1825, il fonde à Moscou, avec ses propres moyens, une École du dessin appliqué aux arts et métiers qui, en 1843, sera donnée à l'État.

7 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 15, fol. 306*v*.

e-ISSN 2280-8841

> à notre public à apprécier davantage les produits russes en soi.[8]

Le rescrit de l'Empereur stipule : « Mettre à exécution ». Une souscription est alors lancée pour l'organisation et le financement du Musée, tandis que le Président de la succursale moscovite des Conseils industriel et commercial est nommé tuteur du musée. Ce dernier fait immédiatement appel à la Société d'encouragement des arts à Saint-Pétersbourg, en vue d'obtenir un projet d'organisation d'un espace muséal, et le secrétaire de la Société, Dmitry Grigorovitch, offre son concours. La somme recueillie, grâce à la souscription, est investie dans l'aménagement de l'immeuble, et le reste dans l'acquisition des collections. Certains objets, en particulier une importante collection de porcelaine européenne, sont accordés au musée par l'Empereur Alexandre II en personne, d'autres sont offerts par des nobles et des industriels russes, quelques objets sont donnés par la Chambre de commerce de Lyon (Rondot 1868, 84). Le musée ouvre ses portes rue Myasnitskaïa le 17 avril 1868. Le *Règlement du Musée d'art et d'industrie de Moscou* confirme son rôle au service de l'industrie russe :

> Le musée d'art et d'industrie, relevant du Département du Commerce et de l'Industrie du Ministère des finances, est fondé auprès de l'École Stroganov de dessin technique et de la succursale moscovite des Conseils industriel et commercial de Russie, avec les fonds réunis grâce à une souscription volontaire des zélateurs de l'industrie manufacturière russe (Положение 1864, 5).

Organisé sur les principes du « musée de Kensington à Londres, à l'image des musées similaires ayant surgi en même temps à Lyon, Vienne et Berlin » (Бутовский 1870, 44), le musée de Moscou occupe quatorze salles et comprend trois sections : section artistique, section industrielle et section historique. La section artistique inclut des moulages en plâtre de sculptures antiques ainsi que des échantillons d'ornementation de différents styles ; la section industrielle comprend des échantillons d'art industriel d'antan et d'aujourd'hui (poterie, textile, mobilier, émail, verre, papier peint, fonderie, ciselure) ; la section historique est dédiée à l'art russe ancien (fragments d'ornements originaux ou reproduits sous forme de fac-simile, moulages ou images) (Художественно-промышленный музеум 1895, 5). La répartition des collections en trois sections semble être la principale idée empruntée à Natalis Rondot qu'il avance dans son rapport de 1858 ; sa réalisation revient pourtant à Dmitry Grigorovitch qui abandonne certaines idées de Rondot et développe d'autres, plus cohérentes avec le contexte russe. Tout de même, les échanges entre le musée Stroganov et Rondot continuent. Comme en témoigne la requête du Conseil de tutelle du musée d'art et d'industrie de l'École Stroganov auprès du Ministère des finances, déposée en 1872, Natalis Rondot « participe activement, depuis dix ans, à l'organisation dudit musée, en communiquant des informations et recommandations utiles ». En outre, dès 1869, il supervise, à titre gracieux, l'édition à Paris de l'ouvrage *Histoire de l'ornement russe du X^e^ au XVI^e^ siècle*, publié par le musée de l'École Stroganov, pour la première fois, en russe en 1870, et traduit en français pour une édition parisienne. C'est pour toutes ces raisons que le Conseil de tutelle du musée demande auprès du Ministère des finances pour Natalis Rondot le titre de « Membre d'honneur du Conseil de tutelle du musée d'art et d'industrie de l'École Stroganov » ; la requête est satisfaite.[9] L'année suivante, donc en 1873, Natalis Rondot et ses deux collaborateurs se voient décorés des ordres de l'Empire russe pour leur collaboration à l'édition française de l'ouvrage *Histoire de l'ornement russe*, à l'occasion de l'achèvement de leur tâche.[10]

Ainsi, en six ans, entre 1862 et 1868, le musée d'art et d'industrie de Moscou est mis en place, sur l'initiative des industriels russes qui réunissent des capitaux, convainquent le gouvernement russe et mobilisent, directement ou non, des érudits russes et étrangers.

8 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 16, fol. 383*v*-384.

9 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 24, fol. 105-106.

10 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 25, fol. 42-42*v*.

e-ISSN 2280-8841

Figure 1 Ivan Kramskoï, *Dmitry Grigorovitch*. Huile sur toile. 1876. Moscou, Galerie Tretiakov

4 Dmitry Grigorovitch et son « mémorandum » de 1866

C'est à l'écrivain et connaisseur d'art Dmitry Grigorovitch (1822-99) que revient le rôle fondamental dans la conception du musée Stroganov. Fils d'un noble russe et d'une Française, Dmitry Grigorovitch [fig. 1] fait ses études à l'École d'ingénieur de Saint-Pétersbourg, où il fait connaissance d'un autre étudiant, Fiodor Dostoïevski, qui l'initie à la littérature. Après quelques années d'études qui ne l'intéressent pas, Grigorovitch quitte l'École d'ingénieur et entre à l'Académie impériale des Beaux-Arts, où il s'exerce à la peinture. Dans les années 1840, il fréquente les cercles littéraires de la capitale, commence à écrire lui-même et rédige des nouvelles sur la vie des paysans (il a passé son enfance en campagne). Pour des raisons financières et professionnelles, il arrête d'écrire au début des années 1860, s'intéresse de plus en plus à l'art contemporain et cherche d'entrer à l'Ermitage, mais sans succès. En ce moment, le poste de Secrétaire de la Société d'encouragement des arts lui est proposé qu'il accepte. Devenu Secrétaire en 1864, il montre un grand intérêt pour le concept de l'art industriel, reconnu mondialement à l'Exposition universelle de 1862, et soutient toute initiative qui va dans ce sens. En avril 1864, les tuteurs du musée de l'École Stroganov à Moscou font appel à la Société d'encouragement des arts à Saint-Pétersbourg, en demandant de leur faire parvenir des projets d'exposition permanente, primés lors d'un dernier concours, « pour l'étude en vue de la construction future du musée à Moscou », et de préciser les conditions dans lesquelles l'un des projets pourrait être utilisé.[11] À peine élu Secrétaire, Grigorovitch se met au service du futur musée Stroganov.

Par ailleurs, dès l'arrivée à son poste, Grigorovitch œuvre à la réorganisation de l'École de dessin de la Société d'encouragement des arts. Créée en 1839 par le savant Kornelius Reissig et le Ministre des finances de l'époque, Georges Cancrin, l'École de dessin pour les étudiants libres est initialement conçue comme une école d'art industriel. Cependant, après la démission de Cancrin en 1844, l'institution commence à éprouver des difficultés, et en 1857, la Société d'encouragement des arts l'accepte sous son patronage afin d'éviter sa fermeture.[12] La Présidente de la Société est, à cette époque, la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna, sœur de l'Empereur Alexandre II, qui occupe aussi le poste de Présidente de l'Académie impériale des Beaux-Arts (1852-76), et, progressivement, l'École de dessin se convertit en une école préparatoire pour les élèves cherchant à entrer à l'Académie.

Avec l'arrivée de Grigorovitch, l'École de dessin se réoriente vers une école d'art industriel. Les humeurs européennes communes en faveur de l'art industriel ainsi que la mise en place d'un musée d'art industriel à Moscou en cours contribueraient très probablement à ce tournant. Entre 1864 et 1868, l'École de dessin ouvre « les classes de dessin et de modelage exclusivement dans le domaine de l'artisanat » (Отчет 1865, 21), crée des prix pour des dessins « dans le domaine de l'ornementation relative à son application aux objets de production industrielle » (Отчет 1868, 9-11; Отчет 1869, 6), expose des dessins « d'après les anciennes œuvres russes », exécutés par les élèves de l'École Stroganov (Отчет 1868, 4).

En 1866, lors de la séance du Conseil de tutelle du musée de l'École Stroganov du 28 février, Dmitry Grigorovitch présente un concept détaillé d'un musée d'art industriel. Son mémorandum détaille la raison d'être et les principes de formation de la collection d'un musée d'art industriel. Alors, d'après Grigorovitch, l'objectif « très particulier » d'un musée d'art industriel « consiste aussi bien à procurer un plaisir esthétique par le biais de l'art, qu'à démontrer à la société un lien étroit entre l'art et certaines branches d'industrie ».[13] L'érudit formule les principes de formation de la collection d'un musée d'art industriel qui doit inclure des « échantillons typiques », à savoir révélateurs, d'un art ou d'une industrie, et cite en guise d'exemple la liste des 43 spécimens illustrant l'art de la sculpture des origines au temps présent.[14] Les chefs-d'œuvre reconnus des temps passés (le Thésée de Phidias du fronton du Parthénon d'Athènes, un personnage du portail de la cathédrale de Chartres, la Pietà de Michel-Ange, etc.) seraient à obtenir sous forme de moulages. Il s'agit là d'un autre témoignage de l'influence du South Kensington Museum qui expose les meilleures œuvres anciennes sous forme de reproductions (Baker 2010). Quant aux objets de production contemporaine, il convient de les acquérir dans les

11 Archives historiques centrales d'État de Saint-Pétersbourg (TSGIA SPb), f. 448, op. 1, d. 338, fol. 1*v*-2.

12 Archives historiques d'État de Russie (RGIA), f. 40, op. 1, d. 15, fol. 145-158.

13 Archives d'État des lettres et des arts de Russie (RGALI), f. 138, op. 1, d. 2, fol. 3-3*v*.

14 Archives d'État des lettres et des arts de Russie (RGALI), f. 138, op. 1, d. 2, fol. 4*v*-5*v*.

e-ISSN 2280-8841

Figure 2 McNevin, J. (1851). *D’Exposition universelle de 1851. Les exposants étrangers, vue vers le transept*. Lithographie. London : Ackermann & Co. © Victoria and Albert Museum, London

pays producteurs (Angleterre, France, Allemagne, etc.). Toutefois, « il fallait veiller à ce que la plupart des objets [acquis] [soient] des œuvres qui alliant la beauté et le confort, seraient composés de matériaux trouvables en Russie, et, donc, représenteraient la possibilité substantielle d’être exécutés partout dans la Patrie ».[15] En énumérant les branches de l’art industriel qui devraient être représentées au musée, l’auteur s’appuie sur l’état actuel de la production et les besoins de l’industrie. Par exemple,

> Le travail des métaux précieux, compris dans le sens étendu de cette industrie multilatérale, occupe chez nous, sans aucun doute, la première place parmi les branches d’industrie liées à l’art ; cependant, l’émaillerie qui lui sert de meilleur ornement s’est complètement dégradée. Les échantillons sont donc nécessaires, et le musée rendra un grand service s’il s’enrichit d’échantillons d’objets métalliques de toute espèce, décorés d’émail de toutes les manières possibles.[16]

Certains principes exposés par Grigorovitch rappellent sans doute des passages du rapport de Natalis Rondot, fait à la Chambre de Commerce de Lyon (Rondot 1859), où ce dernier appelle à « chercher le secret de la simplicité, de la grâce et de la distinction des Grecs, de l’harmonie et de la délicatesse du coloris des Orientaux », tout en soulignant « un cachet tout à fait local » du futur musée. Cependant, Rondot insiste sur l’indépendance d’un musée d’art et d’industrie aussi bien d’autres collections que des écoles locales, en préconisant que le but d’un tel musée est bien plus vaste que d’« aider à l’enseignement » (Rondot 1859, 13-4). En général, le rapport de Rondot pose surtout les grands principes de l’organisation du musée et énumère les moyens d’y parvenir (qui sont pour la plupart ceux qui ont été employés par les concepteurs du South Kensington Museum), tandis que le programme de Grigorovitch détaille les principes de constitution de la collection qui serait la plus utile à la société et à l’industrie russes. Une fois la collection réunie, Grigorovitch est chargé par les fondateurs du musée moscovite de la rédaction d’un guide du musée (Григорович 1868a).

15 Archives d’État des lettres et des arts de Russie (RGALI), f. 138, op. 1, d. 2, fol. 7*v*.

16 Archives d’État des lettres et des arts de Russie (RGALI), f. 138, op. 1, d. 2, fol. 6*v*-7.

e-ISSN 2280-8841

Figure 3 *Dickinson’s Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*. London : Dickinson broth., 1854. Vol. I. Pl. III. Russia

Alors que l’installation du musée moscovite avance à grands pas, Grigorovitch travaille en même temps sur le projet de réorganisation de l’École de dessin de la Société d’encouragement des arts qui comprend, entre autres, la création d’un premier musée d’art et d’industrie à Saint-Pétersbourg.

5 Le Musée d’art et d’industrie de la Société d’encouragement des arts à Saint-Pétersbourg

En 1867, c’est une autre Exposition universelle, cette fois-ci à Paris, qui a lieu, et Grigorovitch est nommé à la fois commissaire adjoint de la Section russe et juré-associé pour la classe 21 « Orfèvrerie » (Catalogue 1867, IX, XII). À l’issue de l’Exposition de 1867, il rédige un rapport, intitulé *L’enseignement d’art appliqué à l’industrie à l’Exposition universelle de Paris en 1867*, dont plusieurs pages sont dédiées à l’établissement et à l’évolution des écoles et musées d’art industriel en Angleterre et en France, deux principales rivales en matière d’industrie aux Expositions universelles (Григорович 1868b).

L’expérience acquise grâce au musée d’art industriel de Moscou ainsi que la participation aux travaux du jury international à l’Exposition de 1867, permettent à Grigorovitch d’élaborer un programme ambitieux pour la réorganisation de l’École de dessin de la Société d’encouragement des arts. Le programme prévoit alors de : 1. mettre en place toutes les améliorations « dont se servent depuis si longtemps les écoles de dessin spécialisées dans les pays occidentaux », 2. créer, auprès de l’École, un « musée d’échantillons dans toutes les branches de l’art appliqué aux objets de production industrielle fine », 3. fonder des ateliers d’étude, 4. instituer une bibliothèque avec les meilleurs dessins d’ornementation de tous les siècles et de tous les styles, 5. inaugurer une exposition-vente permanente d’objets d’art industriel fabriqués à Saint-Pétersbourg soit par des élèves de l’École (Отчет 1870, 4-5). En effet, pour Grigorovitch, Saint-Pétersbourg représente « un immense centre industriel où l’on fabrique des articles de toutes les branches d’industrie fine », au point qu’il est « difficile de chiffrer toute la masse de mobilier, céramique, orfèvrerie et objets de bronze, articles de joaillerie et d’émaillerie, gravure de tout genre, etc., que produisent des ateliers pétersbourgeois ». Un musée d’échantillons y est donc absolument indispensable (Григорович 1870, 15-6).

Pour la mise en œuvre de ce programme, des fonds et un immeuble à part sont requis (l’école est confinée dans un bâtiment insuffisant pour ses besoins, place de la Bourse). D’abord, les membres de la Société cherchent à rassembler des moyens nécessaires par eux-mêmes, mais sans succès. Enfin, l’initiative reçoit l’approbation d’Alexandre II, qui, à la demande de la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna, soutenue par le Ministre des finances, ordonne d’assigner à la Société une somme annuelle nécessaire pour le financement de l’École de dessin et l’organisation d’un musée d’art industriel (Отчет 1870, 6).

L’année suivante, donc en 1870, le musée d’art et d’industrie de la Société d’encouragement des arts est fondé ; il investit, dans un premier temps, quelques salles du palais de la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna, place Saint-Isaac. Le musée

MDCCC 1800
11, 2022, 157-170
e-ISSN 2280-8841

comprend douze sections selon les branches de l’art industriel : histoire de la sculpture et de l’ornementation, poterie, gravure (sur ivoire, bois, pierre, etc.), textile et broderie, mobilier, verre et mosaïque, émaillerie, métaux précieux, fonderie et ciselure, joaillerie, reliure, art de décoration. Les objets sont exposés par type de production, à l’exception de deux salles thématiques : russe et orientale (Общество 1873, 19, 22-3). Comme d’autres musées d’art industriel, créés à l’image du South Kensington dans les années 1860, le musée d’art et d’industrie de la Société d’encouragement des arts affirme son lien très étroit avec l’état de l’industrie nationale et accorde une place importante à la production contemporaine.

Il convient de signaler, cependant, que la façon dont Grigorovitch cherche à mettre en place son programme et surtout à créer un musée d’art industriel ne rencontre pas toujours un accueil chaleureux auprès de ses interlocuteurs. À titre d’exemple, afin de constituer au plus vite les collections du futur musée, Grigorovitch avance l’idée, soutenue par la Présidente de la Société, la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna, de démanteler le Musée d’ethnographie de l’Académie impériale des Sciences et de remettre ses objets au nouveau musée, où ils seraient « mieux vus ». À la réception d’une telle demande, le Ministre de l’instruction publique réclame l’avis des membres de l’Académie impériale des Sciences, qui prononcent leur avis négatif lors de la séance du 6 octobre 1870. En approuvant l’idée d’un musée d’art industriel en général, les membres de l’Académie impériale des Sciences signalent que le projet de Grigorovitch dans son état actuel (soumis sous forme d’une brochure) ne contient que « des opinions personnelles et des suppositions de son auteur », que ce même auteur « ne connaît pas assez certains points dont il parle », et qu’il n’y a aucune raison pour qu’un musée d’État d’importance scientifique majeure se sépare de ses collections au profit d’un musée privé en devenir (en effet, malgré le patronage de la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna, la Société d’encouragement des arts est une institution privée). L’avis négatif des membres de l’Académie est partagé par le Ministre de l’instruction publique, et la requête de la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna reste insatisfaite.[17]

Figure 4 Waring, J. B. (1863). *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition*. 1862. London : Day & son. Vol. 3, Pl. 285. Spécimens d’orfèvrerie, par Goobkin, Moscou, Sazikoff, Saint-Pétersbourg, et Belibekof, Tiflis

N’empêche que, dès 1870, le musée d’art et d’industrie de la Société d’encouragement des arts s’affirme comme le premier musée en la matière dans la capitale russe. Cependant, des années durant, ce serait plutôt le musée « sur le papier », car les quelques salles du palais de la Grande Duchesse Maria Nikolaïevna, que le musée occupe, sont difficilement accessibles au public, et ce n’est qu’à la fin des années 1870, que le musée ouvre enfin ses portes dans un bâtiment spécial qu’il partage avec l’École de dessin.

6 Conclusion

Fruit d’une compétition économique internationale qui se manifeste pour la première fois à l’Exposition universelle de 1851, le musée d’art industriel est, au départ, un concept anglais, tout comme celui de l’Exposition universelle d’ailleurs. Jugé convaincant, en particulier, grâce au triomphe des arts industriels britanniques à l’Exposition universelle de 1862, il envahit alors les esprits aussi bien des économistes que des intellectuels et s’implante très rapidement un peu partout en Europe. Les échanges internationales qui s’intensifient lors des Expositions universelles, mais aussi la circulation des personnes et des idées propre à la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, font que le concept du South Kensington Museum est soutenu en Prusse par la Princesse Victoria, fille de la reine Victoria et Princesse de Prusse, et en Autriche-Hongrie par Rudolf von Eitelberger, premier directeur du musée de Vienne et adepte des idées de Semper. La concurrence entre l’Angle-

17 Archives historiques d’État de Russie (RGIA), f. 733, op. 142, d. 481, fol. 1-3*v*, 6-8, 14-14*v*.

e-ISSN 2280-8841

Figure 5 Mosaïque russe. D’après Castellane de. (1867). « IV. Exposition russe. La mosaïque. L’orfèvrerie ». *L’Exposition universelle de 1867 illustrée*, 29 mai, 152

Figure 6 Orfèvrerie russe. D’après Castellane de. (1867). « IV. Exposition russe. La mosaïque. L’orfèvrerie ». *L’Exposition universelle de 1867 illustrée*, 29 mai, 152

terre et la France sur le plan industriel à l’échelle mondiale s’accentue lors des Expositions universelles où les prix et les rapports du jury deviennent un lieu de bataille et de jalousie. Les meilleures idées tant au niveau technique et esthétique qu’au niveau organisationnel s’empruntent, et l’économiste français Natalis Rondot travaillant dans la soie lyonnaise initie l’implantation d’un projet anglais sur le territoire français (ce qui est d’autant plus cohérent que la compétition entre l’industrie lyonnaise et l’industrie textile anglaise représente un des points majeurs pour Lyon au XIXe siècle). Moscou étant le cœur de l’industrie textile russe, il n’est pas surprenant que les industriels moscovites amenés à combattre au jour le jour la concurrence anglaise et lyonnaise dans la Russie même, avancent l’idée d’un musée semblable à celui ouvert à Londres et en préparation à Lyon. L’abolition du servage en 1861 en Russie contribuant à un développement de l’industrie nationale sans précédent, l’industrie et, en particulier, les « arts industriels » connaissent un essor et commencent à concourir avec les industries étrangères qui auparavant régnaient sur le marché russe. La comparaison des produits de différentes industries nationales, l’achat des meilleurs échantillons présentés lors des Expositions universelles, les influences réciproques en termes de style au niveau des fabriques et même des pays, font que l’idée de création des collections d’objets exemplaires reçoit le soutien des couches de société russe les plus variées. Nommé au poste de Secrétaire de la Société d’encouragement des arts au moment où ces idées occupent les esprits aussi bien en Occident qu’en Russie, Dmitry Grigorovitch se consacre à leur réalisation sur le territoire russe et devient le principal porte-parole en faveur des arts décoratifs dans la Russie impériale de la deuxième moitié du XIXe siècle. Dans ses projets des années 1860, il cherche à réunir les grandes idées de Gottfried Semper et de Natalis Rondot et les intérêts de l’industrie russe du moment, et, en ce qui concerne les années 1860, il réussit. L’histoire des musées d’art industriel russes des années 1870 montre cependant que ce succès n’était que temporaire, et que des humeurs tant au niveau de l’industrie qu’à celui de l’Europe changent bien plus vite que les convictions propres de Grigorovitch. Une étude sur ses activités dans les décennies suivantes permettrait d’évaluer de façon plus exacte son véritable rôle dans le développement des musées d’art industriel en Russie.

e-ISSN 2280-8841

Bibliographie

Baker, M. (2010). « The Reproductive Continuum : Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-century Museum ». Frederiksen, R., Marchand, E. (eds), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin ; New York : De Gruyter, 485-500.

Burton, A. (1999). *Vision & Accident : The Story of the Victoria and Albert Museum*. London : V&A Publications.

Catalogue 1867 = *Catalogue spécial de la Section russe à l'Exposition universelle de Paris en 1867* (publié par la Commission impériale de Russie) (1867). Paris : Ch. Lahure.

Galle, L. (1902). *Natalis Rondot, sa vie et ses travaux*. Lyon : Bernoux, Cumin et Masson.

Luneau, J.-F. (2013). « Des arts industriels aux industries d'art ». Lamard, P., Stoskopf, N. (éds), *Art et industrie XVIII^e-XXI^e siècle = Actes des quatrièmes Journées d'histoire industrielle de Mulhouse et Belfort* (Belfort, 18-19 novembre 2010). Paris : Éditions A. et J. Picard, 17-24.

Laurent, S. (1999). *Les Arts appliqués en France : Genèse d'un enseignement*. Paris : Éditions du CTHS.

Mérimée, P. (1930). « Considérations sur les applications de l'art à l'industrie à l'Exposition universelle (Exposition de Londres, Rapport du jury, classe XXX, Ameublement et décoration, section I, 11 juin 1862) ». *Œuvres complètes. Études anglo-américaines*. Paris : Honoré Champion, 185-207.

Morris, B. (1986). *Inspiration for Design : The Influence of the Victoria and Albert Museum*. London : V&A Museum.

Mundt, B. (1974). *Die Deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München : Prestel.

Noever, P. (Hrsg.) (2000). *Kunst und Industrie : die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit : G. Hatje.

Pommier, H. (1990). « Historique de la création du Musée des Tissus ». *1890-1990 Centenaire du musée des Tissus. Édouard Aynard, le fondateur du musée = Catalogue de l'exposition au Musée historique des tissus* (Lyon, décembre 1990-mars 1991). Lyon : Chambre de commerce et d'industrie de Lyon, Musée historique des tissus, 15-22.

Purbrick, L. (1994). « South Kensington Museum : The Building of the House of Henry Cole ». Pointon, M. (ed.), *Art Apart : Art Institutions and Ideology Across England and North America*. Manchester, New York : Manchester University Press, 69-86.

Rampley, M.; Prokopovych, M.; Veszprémi, N. (eds) (2020). *Liberalism, Nationalism and Design Reform in the Habsburg Empire : Museums of Design, Industry and the Applied Arts*. New York : Routledge ; Taylor & Francis Group.

Rondot, N. (1868). « Le musée d'art et d'industrie à Moscou ». *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-décembre, 82-5.

Rondot, N. (1859). *Musée d'art et d'industrie : Rapport. Délibération* (Chambre de commerce de Lyon). Lyon : Louis Perrin.

Salmond, W. R. (1994). « Design Education and the Quest of National Identity in Late Imperial Russia : The Case of the Stroganov School ». *Studies in the Decorative Arts*, 1(2), 2-24.

Semper, G. (2012). *Science, industrie et art* (présentation d'Estelle Thibault). Gollion : Infolio.

Trippi, P. (1997). « Industrial Arts and the Exhibition Ideal ». Baker, M.; Richardson, B. (eds), *A Grand Design : The Art of the Victoria and Albert Museum = Catalogue of Travelling Exhibition Shown at the Baltimore Museum of Art and Other Museums* (October 1997-October 1999). London ; Baltimore : Harry N. Abrams Inc.; The Baltimore Museum of Art, 79-88.

Vachon, M. (1885). *Rapports à M. Edmond Turquet, Sous-Secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie*. Paris : A. Quantin.

Академик Н.В. Глоба (2012). *Академик Императорской Академии Художеств Н. В. Глоба и Строгановское училище* (отв. ред. Т. Л. Астраханцева, НИИ ТИИИ, МГХПА им. С. Г. Строганова). М. : Индрик.

Боровская, Е.А. (2011). *Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников. История создания. Годы становления*. СПб. : Астерион.

Бутовский, В.И. (1870). *О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности*. СПб. : б. и.

Григорович, Д.В. (1868a). *Указатель первого отделения художественно-промышленного музеума при Строгановском училище технического рисования*. М. : тип. Т. Рис ; Он же. *Указатель второго отделения* ; Он же. *Указатель третьего отделения*.

Григорович, Д.В. (1868b). *Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной парижской выставке 1867 г.* СПб. : Общественная польза.

Григорович, Д.В. (1870). *Рисовальная школа и художественно-промышленный музей в Петербурге*. СПб. : тип. А. А. Краевского.

Зубец, В.М. (2004). *Развитие художественно-промышленного образования России на рубеже XIX-XX веков* (дисс. к. и. н.). М. : МГУ им. М.В. Ломоносова.

Московское (1965). *Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское), 1825-1965* (под ред. З. Н. Быкова). М.

Общество (1873). *Общество поощрения художников в С.-Петербурге. Школа, мастерские, музей, библиотека, постоянная выставка и аукционная камера*. СПб. : тип. Тренке и Фюсно.

Отчет (1865). *Отчет о действиях Комитета Общества поощрения художников за 1864 год*. СПб. : тип. В.Н. Майкова.

Отчет (1868). *Отчет о действиях Комитета Общества поощрения художников за 1866 и 1867 годы*. СПб. : тип. В.Н. Майкова.

Отчет (1869). *Отчет о действиях Комитета Общества поощрения художников за 1868 год*. СПб. : Общественная польза.

Отчет (1870). *Отчет о действиях Комитета Общества поощрения художников за 1869 год*. СПб. : тип. А. Траншеля.

Положение (1864). *Положение о художественно-промышленном музеуме в Москве*. М. : Университетская тип.

Учителя и ученики (2016). *Учителя и ученики : материалы Международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С. Г. Строганова*. Сост. А. Н. Лаврентьев и др. М. : МГХПА им. С. Г. Строганова.

Шульгина, Е.Н.; Пронина, И.А. (2002). *История Строгановского училища, 1825-1918*. М. : Русское слово.

Художественно-промышленный музеум (1895). *Художественно-промышленный музеум при Строгановском центральном училище технического рисования*. Москва, Мясницкая ул., д. Музеума. М. : тип. В. Рихтер.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 11 – Ottobre 2022

Los primeros mercados municipales construidos en Andalucía (siglo XIX)
Arquitectos y proyectos

Sheila Palomares Alarcón
CIDEHUS-Universidade de Évora, Portugal

Abstract Most of the indoor food markets built in Andalusia and still standing today date back to the 19th century. However, there is no known comprehensive research on this type of architecture. This article aims, on the one hand, to analyse the original projects for food markets built in Andalusia in the 19th century found in different archives and, on the other hand, by means of several case studies, to contribute to the history of architecture by studying the protagonists and their works, characterised by all kinds of revivals, based on styles like the neoclassic to the neo-Mudejar, also materialised in iron architecture.

Keywords History of architecture. Markets. Architects. Projects. Revival. Andalusia (Spain).

Sumário

1 Introducción

Como refería Predrag Matvejevitch (2009, 236) en el *Breviario mediterráneo* la literatura consagrada se ha ocupado más de los mercados desde el punto de vista comercial que de los mercados en sí. Esto hace que la lectura que podamos realizar sobre estos edificios sea aún incompleta y que el parámetro de la comparabilidad se pueda aplicar principalmente a casos concretos.[1]

En Andalucía (España) se desconoce un estudio con visión de conjunto sobre estas arquitecturas. No obstante, la autora de esta investigación lleva años realizando una profunda búsqueda de información sobre los mercados más representativos de la arquitectura andaluza. En un principio el estudio se limitó geográficamente a la provincia de Jaén y posteriormente se amplió a otros puntos de Andalucía. Fruto de este trabajo ha publicado: *Arquitectura industrial: Mercados de Abastos en la provincia de Jaén. Y otros ejemplos andaluces* (2013), *Los mercados en el hilo conductor de la obra del arquitecto Julio de Saracíbar* (2016a) o *Joaquín Rucoba: pasado y presente en la construcción del Mercado de las Atarazanas de Málaga* (2015).

Con la intención de analizar los mercados conservados y construidos en Andalucía y conocer a sus protagonistas, se plantea este artículo.

Para poder llevarlo a cabo se han consultado numerosos archivos, en concreto, y por orden al-

1 Este trabajo ha sido financiado por fondos nacionales a través de la Fundação para a Ciência e a Tecnología en el ámbito del proyecto CIDEHUS-UIDB/00057/2020.

Peer review

Submitted 2022-02-16
Accepted 2022-04-14
Published 2022-10-24

Open access

Citation Palomares Alarcón, S. (2022). “Los primeros mercados municipales construidos en Andalucía (siglo XIX). Arquitectos y proyectos”. *MDCCC*, 11, 171-184.

fabético: el Archivo General de la Administración (AGA); el Archivo Histórico Municipal de Antequera (Málaga) (AHMA); el Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHMC); el Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC); el Archivo Municipal Adela Alcocer de Almería (AMAA); el Archivo Municipal de Carmona (AMC); el Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (Cádiz) (AMJF); el Archivo Municipal de Málaga (AMM) y el Archivo Municipal de Puerto Real (Cádiz) (AMPR).

Además, se ha realizado un profundo análisis bibliográfico y se ha efectuado un completo trabajo de campo. La intención principal ha sido localizar los proyectos de los mercados originales, tanto el material gráfico como las memorias descriptivas, para poder observar la posibles similitudes o diferencias de lo planteado originalmente y el estado actual.

El mercado cubierto como lo conocemos hoy no fue una tipología arquitectónica extendida territorialmente de forma homogénea hasta el siglo XIX en el sur de España. Los motivos fueron varios: en primer lugar, estos edificios resultaron como respuesta a las nuevas necesidades de una ciudad industrial que crecía demográfica, económica y urbanamente en este siglo y que necesitaba nuevos equipamientos que dieran respuesta a las necesidades de la población y que resolvieran los problemas de insalubridad que se producían en los mercados al aire libre. Recordemos que la actividad comercial se venía desarrollando en plazas al aire libre y que ya en 1796 autores como Bails, referían la necesidad de construir espacios porticados para la venta:

> Bueno seria tambi[é]n que cerca del centro de la Ciudad hubiese un grandísimo espacio regular, dividido con regularidad en soportales aislados en la direcci[ó]n de su ancho y largo, deba[j]o de los [c]uales se vendiesen [a] cubierto los varios géneros distribuidos en sus diferentes clases. (Bails 1796, 27)

En segundo lugar, las diferentes desamortizaciones que iniciaron con la enajenación de los bienes de la compañía de Jesús en 1798, que continuaron con la de 1809, con la de 1820 y finalmente con la de Mendizábal entre 1835 y 1837, pusieron a disposición numerosos solares y huertas de antiguos espacios religiosos que se destinaron a usos diversos entre los que se encontraron los mercados (Hernando 1989, 450; Simón 1973, 144).

Finalmente, las nuevas patentes y el uso de nuevos materiales en la construcción, como fue el caso del hierro como elemento estructural, encontraron en los mercados unas arquitecturas en las que experimentar las nuevas tendencias, que, en el plano estético, estaban en la «fase típica del revival» (Camacho 1984, 20).

No obstante, la construcción de estos edificios a lo largo del siglo XIX se produjo de forma lenta y su presencia en las ciudades fue limitada. De hecho, en algunos de los tratados de arquitectura publicados en la época como el de Brizguz (1804), Bails (1802) o el de Matallana (1848) ni siquiera se contemplaba la palabra 'mercado'.[2]

Las primeras conclusiones de esta investigación nos han permitido conocer que el verdadero auge de construcción de estos edificios en Andalucía se produjo a partir de los años setenta del siglo XIX. Estos edificios, símbolos de modernidad, fueron una oportunidad para los arquitectos que dieron rienda suelta a su imaginación y que experimentaron con esta nueva tipología arquitectónica. Sin embargo, pese a la riqueza y variedad de estas arquitecturas, en Andalucía se desconoce un estudio con visión de conjunto en el que se hayan estudiado los primeros mercados municipales construidos en el siglo XIX, carencia que justifica esta investigación.

Con este artículo se pretende, por un lado, analizar los proyectos originales consultados en diferentes archivos sobre los primeros mercados municipales construidos en Andalucía, y, por otro lado, mediante varios estudios de caso, contribuir a la Historia de la arquitectura estudiando las obras y sus protagonistas, en las que observamos toda clase de *revivals*, desde neoclasicismos hasta neomudéjares, materializados también en arquitectura de hierro.

2 Sí se refería Bails (1796, 1: 26-7) a los mercados cuando cita a Vitruvi (1787) al describir qué es la edificación y al hablar de las plazas en las que se vendían comestibles o donde se instalaban los mercados semanales.
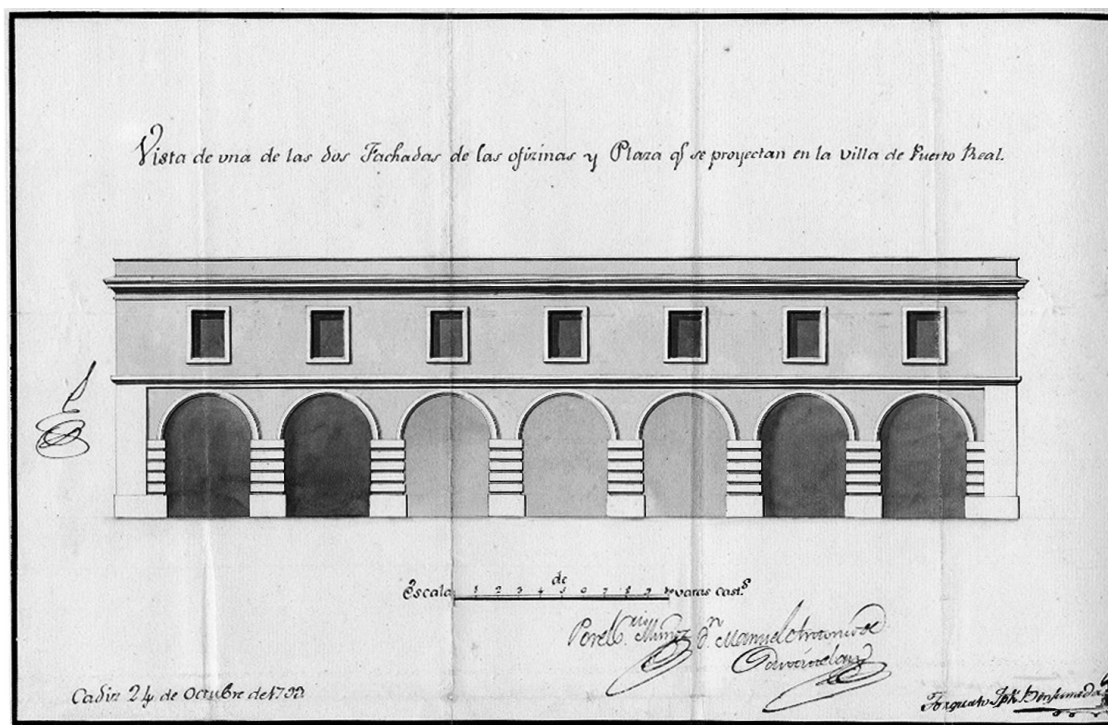
Figura 1 Torcuato José Benjumeda, *Vista de una de las dos fachadas de las ofizinas y Plaza que se proyectan en la villa de Puerto Real*. 1794. Plano B/N, escala en varas castellanas (1:102 aprox). Cádiz, AHPCA. 'Expediente en cumplimiento de Real Despacho del Supremo Consejo de Castilla, en que se concede facultad a la villa de Puerto Real para la construcción de las obras de plaza, matadero y demás de que necesita'. Gobierno Civil, caja 286

2 Los primeros mercados neoclásicos

Los dos mercados de abastos más antiguos construidos en el siglo XIX en Andalucía y que se conservan en la actualidad manteniendo su uso primitivo, son, probablemente, el mercado de Puerto Real y el mercado de la Libertad de Cádiz.[3]

El mercado de Puerto Real fue proyectado en 1792 y construido en 1802 por Torcuato José Benjumeda y Laguada (Puerto de Santa María, 1757-Cádiz, 1836). Según Falcón (2020, 152) fue el arquitecto neoclásico más importante de Andalucía. Se formó en la escuela de su tío Torcuato Cayón de la Vega (Villanueva 1949, 48) y desarrolló la mayor parte de su obra construida en Cádiz donde fue maestro mayor.

Hay varios elementos que caracterizan su arquitectura. Por un lado, suele decorar las fachadas con frontones semicirculares con círculos en el centro, como en este mercado **[fig. 1]**. Y, por otro lado, es habitual que emplee:

> columnas y pilastras jónicas con guirnaldas entre las volutas […]. Este motivo, de ascendencia italiana, lo utilizaron desde el siglo XVI al XVIII numerosos arquitectos. (Falcón 2020, 151)

Cabe señalar que el proyecto de la plaza contempló la construcción de carnicería, tocinería, pescadería, panadería, puestos de verduras y frutas secas y verdes, una tienda de comestibles y ofici-

3 El mercado de la calle Feria de Sevilla que ha llegado hasta nuestros días se corresponde con el Proyecto de Ampliación del arquitecto J. Talavera Heredia diseñado en 1914 y cuyas obras finalizaron en 1925. Al ser un ámbito cronológico que no se corresponde con el de este estudio, no se ha incluido en este artículo. No obstante, cabe resumir que el primer edificio construido en este mercado, en 1863, fue a propuesta del arquitecto Balbino Marrón; le siguió una ampliación en 1877 con planos del arquitecto Francisco de Paula Álvarez y finalmente el proyecto de Juan Talavera (además de una importante reforma en 1984 tras un periodo de progresivo abandono) (Fernández 2013).

e-ISSN 2280-8841

nas.[4] Aunque el texto de la memoria hace referencia a su distribución según el plano, este no se ha conservado hasta la actualidad. Solo se han preservado un alzado y una sección.

Se trata de un edificio de planta ligeramente rectangular, entre medianeras, con dos fachadas, una en cada una de las calles de acceso. Se distribuyó con sendos módulos de dos plantas hacia la calle y un espacio porticado de una planta de altura entorno a un patio interior, en la actualidad, cubierto. La factura del mercado, como se puede leer en el alzado, es de corte neoclásico.

Años más tarde, en 1830, Torcuato Benjumeda proyectó un mercado en la Plaza de Libertad de Cádiz en lo que fuera la huerta del convento de los Descalzos.[5] El mercado, de estilo neoclásico, de planta rectangular, tenía dos plantas de altura y se configuraba entorno a un gran patio central al que daba un peristilo con columnas sobre pedestales. Este edificio no se construyó. El que sucediera en el cargo de maestro mayor a Torcuato Benjumeda, Juan Daura Jover (Plá de Cabra, Tarragona, 1791-Cádiz, 1844), arquitecto, militar e ingeniero (Falcón 2020, 144) sustituyó el proyecto

> por un hábil ejercicio de pragmatismo en los años 37 y 38 […] construyendo una columnata tardo neoclásica ligada a modelos europeos del momento. (Ruíz y Jiménez 2021)[6]

Este arquitecto sirvió de enlace entre el neoclasicismo y el eclecticismo isabelino[7] que representaban otros arquitectos como Juan de la Vega (1806-1883) (Antigüedad del Castillo-Olivares 2020, 128). Sin embargo, en el mercado dejó patente los *revivals* clásicos, especialmente en el espacio porticado que recuerda a la *Estoa* de Atalo, aunque en este caso, solo con una planta de cuatro metros de altura.[8]

Otro mercado que sigue los cánones del neoclasicismo pero del que se ha obtenido muy poca información,[9] aun así se considera importante referir, es el mercado de Carmona (Sevilla). Se construyó en lo que fuera el Convento de Religiosas Dominicas de Santa Catalina desamortizado en 1837, lo proyectó en 1842 el arquitecto Ramón del Toro y las obras se desarrollaron entre 1844 y 1845. Se diseñó:

> al modo de las plazas mayores castellanas: con pórticos y lonjas para los puestos.[10] Es de estilo neoclásico pese a que algún tramo de crujías corresponda al antiguo claustro conventual. Con posterioridad, en el siglo en curso, se alzaron otras edificaciones en el centro, rompiendo su armonía, de ahí que luego se haya acordado la demolición de las mismas a fin de devolverle el carácter primitivo. (Calvo y Fernández 1993, 155)

3 El auge de los mercados de arquitectura de hierro

Como se mencionaba en la introducción, el verdadero auge de construcción de los mercados de abastos en Andalucía se produjo a partir de los años setenta del siglo XIX, probablemente porque no fue hasta 1875 cuando se inauguraron el mercado de la Cebada y el Mercado de los Mostenses de Madrid, totalmente inspirados en Les Halles de Paris.[11]

4 AMPR. 1294-16. 1782. Construcción de plaza de abastos.

5 Aunque se conservan varios planos para la formación de una plaza cerrada de abastos en Cádiz de los años veinte del siglo XIX firmados por diferentes arquitectos, el que finalmente se construyó fue el proyectado por Torcuato de Benjumeda con las modificaciones de Juan Daura. AHMC Sig. 23.3. Cajón 24; AHMC. Sig. 41.143 (L.42). Cajón 27.

6 Se desconoce un proyecto final de obra en el que se hubiera representado el proyecto definitivo construido.

7 «La arquitectura isabelina sin lograr quizás el purismo estilístico neoclásico del siglo XIX, se muestra como una arquitectura ecléctica y monumental mezcla de clasicismo, romanticismo y elementos tradicionales gaditanos evolucionados del barroco italiano» (Cirici 1981, 159).

8 Este mercado sufrió una profunda reforma en 1928. El proyecto lo firmó Juan Talavera y Heredia (Sevilla, 1880-1960) quien propuso y construyó dos nuevos módulos en el interior del patio de planta rectangular (Jiménez y Malo 1995, 139). Aunque proponía algunas modificaciones en el alzado de marcado corte regionalista, estas no se llevaron a cabo. Los dos pabellones fueron demolidos en 2009, en el contexto de la obra de rehabilitación del mercado llevadas a cabo por el arquitecto Carlos de Riaño Lozano (Palomares 2016b).

9 Solo se conservan cuentas de las obras desarrolladas entre 1844 y 1845. No se conservan planos. AMC.

10 Se desconoce si el encalado y el revestimiento combinado en color teja de inspiración regionalista fue una decisión original o si fue una intervención posterior.

11 En 1867 el Ayuntamiento de Madrid encargó al arquitecto Manuel Calvo y Pereira los proyectos del mercado de La Cebada y del mercado de los Mostenses que se inspirarían totalmente en *les Halles* (hasta el punto de que el material empleado llegó también de una fundición parisina; Navascués 1993, 287). Sin embargo, las turbulencias y la inestabilidad política española retrasaron las obras y estos mercados no se inauguraron hasta 1875.

Figura 2 Calle Atarazanas y mercado de Atarazanas. 1880 ca. Foto. Málaga. AMM. Ayuntamiento de Málaga C-29-5139. https://archivocatalogo.malaga.eu/ms-opac/

Durante este periodo fueron numerosos los mercados que incorporaron el hierro en su sistema estructural.[12] De los que se conservan en la actualidad manteniendo su uso original la mayoría combina una estructura interior de hierro con iluminación cenital, con cerramientos exteriores de fábrica.

De esta tipología, se conserva, por ejemplo, el mercado de las Atarazanas de Málaga proyectado en 1873 y construido en 1879 por Joaquín Rucoba Octavio de Toledo (Laredo, Cantabria, 1844-Santander, 1919) quien fue arquitecto municipal de la ciudad (Mas 1992). De planta trapezoidal, exento, de una planta de altura, de inspiración neomudéjar y pionero en la recuperación del patrimonio histórico al restaurar la puerta de las antiguas Atarazanas e introducirla en el mercado, este mercado se caracteriza por reproducir en hierro arcos de herradura y otros motivos historicistas de corte oriental tanto en el interior como en el exterior del edificio [13] **[fig. 2]**.

También cabe destacar el mercado de Almería proyectado en 1892 y construido en 1897 por el arquitecto municipal y urbanista Trinidad Cuartara Cassinello (Almería, 1847-1912) (Ruíz s.d.). De planta rectangular, exento, al igual que en el mercado de las atarazanas, la estructura de hierro se ejecutó tanto en el interior como en los cerramientos exteriores donde se pueden observar los pilares de hierro.

En los dos mercados la estructura de hierro se proyectó en las fachadas sobre un basamento de sillares y ladrillo visto, y se combinó con persianas tipo librillo. No obstante, en el mercado de Almería observamos un tratamiento diferente en las fachadas principales, de corte neoclásico **[fig. 3]**. Sendos mercados reciben iluminación cenital, tienen cubiertas de tejas de color rojizo y verde, y se conservan en la actualidad con ligeros cambios.

En este contexto se considera necesario llamar la atención sobre dos mercados construidos en este periodo que sufrieron varias vicisitudes a lo largo del tiempo: nos referimos al mercado de Jerez de la Frontera (Cádiz) y al de Antequera (Málaga).

12 Véase en Palomares 2016a, por ejemplo, el mercado proyectado (y no construido) por Julio de Saracibar en 1897 para la ciudad de Linares (Jaén) totalmente de arquitectura de hierro.

13 Para una lectura más completa sobre este mercado véase Palomares 2015.

e-ISSN 2280-8841

3.1 El Mercado Central de Jerez de la Frontera (Cádiz)

La Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera fue inaugurada el 25 de abril de 1885. La proyectó José Esteve López (Valencia, 1828-Jerez de la Frontera, Cádiz, 1901), arquitecto y restaurador que desarrolló su carrera profesional en Jerez donde fue arquitecto municipal. Fue fiel defensor del neoclasicismo academicista predominante en España hasta bien entrado el siglo XIX, aunque también introdujo el eclecticismo de forma leve en algunas de sus obras. Se considera el introductor del hierro en Jerez, especialmente por la obra del Mercado Central de Abastos (Real Academia de la Historia s.d.).

La construcción de la plaza de abastos de Jerez se autorizó el 14 de abril de 1873. Cabe resaltar que en el permiso se especificaba que la construcción de la obra debía dar trabajo a la clase obrera,[14] lo que fue determinante a la hora de proyectar el edificio.

Hasta ese momento la actividad comercial se desarrollaba en la Plaza de Abastos, en el mercado del 'Compás de San Francisco',[15] aproximadamente en el mismo lugar en el que luego se construyó el mercado central. Poco se sabe de sus dimensiones o envergadura. Parece ser, por lo representado en el Mapa General de Cádiz (Provincias) de 1868 que se trataba de 5 puestos de planta rectangular, cubiertos de teja,[16] aislados y dispersos en la plaza, que fueron demolidos para reorganizar urbanísticamente esta parte de la ciudad.

En lo que fuera el área sobrante del antiguo convento de San Francisco fue presentado por José Esteve un proyecto a 26 de junio de 1873.[17] Se trataba de una plaza de abastos en forma de H, con sendos pabellones en el interior de cada patio. Los puestos ubicados en la H estaban compuestos por dos hileras de puestos contiguos, enfrentadas y separadas por un pasillo donde estaban los puestos de frutas y verduras, y las carnicerías. En los pabellones de los patios se ubicarían las panaderías, las recovas, los juzgados y otros puestos de carne. Se trataba de un mercado que combinaba la arquitectura de hierro y cristal en el interior con fachadas exteriores de estilo neoclásico [fig. 4].

Hechos los planos y aprobados, iniciaron las obras hasta ejecutar el sótano y el zócalo perimetral cuando las obras se pararon por varios imprevistos. En 1877, el 6 de julio,[18] el mismo arquitecto proyectó algunas modificaciones sobre el proyecto original en el que eliminó los dos pabellones de hierro y cristal de los patios y las armaduras de hierro de las cubiertas. Propuso sustituirlas por otras de madera.

Cabe destacar, según las palabras del propio arquitecto en la Memoria del proyecto que firmó con fecha 28 de diciembre de 1877, que la decisión de proyectar un mercado que combinaba arquitectura de hierro con un cerramiento de estilo neoclásico había sido el resultado de tener que cumplir las recomendaciones dadas por el Ayuntamiento de la localidad.

> Encargado por el Municipio del año 1873 de la formación y estudio de los planos para la plaza central de abastos, cuyo proyecto debía trazarse solo en el área sobrante del exconvento de San Francisco y recomendándome al mismo tiempo que en su ejecución proporcionase trabajo a las diferentes clases de artesanos de la localidad. Como se ve, no podía seguir el mismo sistema de los mercados modernos, pues estos son todos de hierro y ni en la localidad había fábricas para su construcción, ni daba entonces trabajo a los obreros. Fundado en esto, hice un proyecto en que entraba en su ejecución, piedra, ladrillo y hierro, y en su trazado reunía todos los pequeños mercados que hoy están repartidos por la ciudad.[19]

14 Asis, Francisco de (1873). *Certificado*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

15 *Noticia sobre el compás de San Francisco y Plaza de Verduras*. (1823). AMJF, AHR, C. 22, Nº 2, Memoranda 2, fº 390. Ayuntamiento de Jerez. Memorandas. https://www.jerez.es/es/webs_municipales/turismo_cultura_y_fiestas/servicios/archivo_municipal/memorandas/.

16 Solo se ha localizado una referencia a esta Plaza de Abastos. Se trata de un certificado emitido por el arquitecto interino del Exmo. Ayuntamiento de Jerez, Agustín García Ruíz (Jerez, 1808-1869), Maestro de Obras de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, quien indicaba que eran necesarias obras en la plaza de abastos de la ciudad. «Hecho todo un detenimiento he visto que se hace preciso el recorrido y limpia de todos los tejados: recogido de los desconchados, composición de varios baches del empedrado y blanqueo general». AMJF, Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera. 4º sección-año de 1862. expte. 7994.

17 Esteve López, J. (1873). *Plaza de Abastos. Planos. General del terreno; Planta; Detalles; Fachadas Principal y Lateral; Secciones Transversal y Longitudinal*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

18 Esteve López, J. (1877). *Plaza de Abastos. Planos. Secciones*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera. En este proyecto las armaduras son de madera y en la planta de cubiertas no se observan los dos pabellones en el centro.

19 Esteve López, J. (1877). *Plaza de Abastos. Memoria. Condiciones facultativas*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

e-ISSN 2280-8841
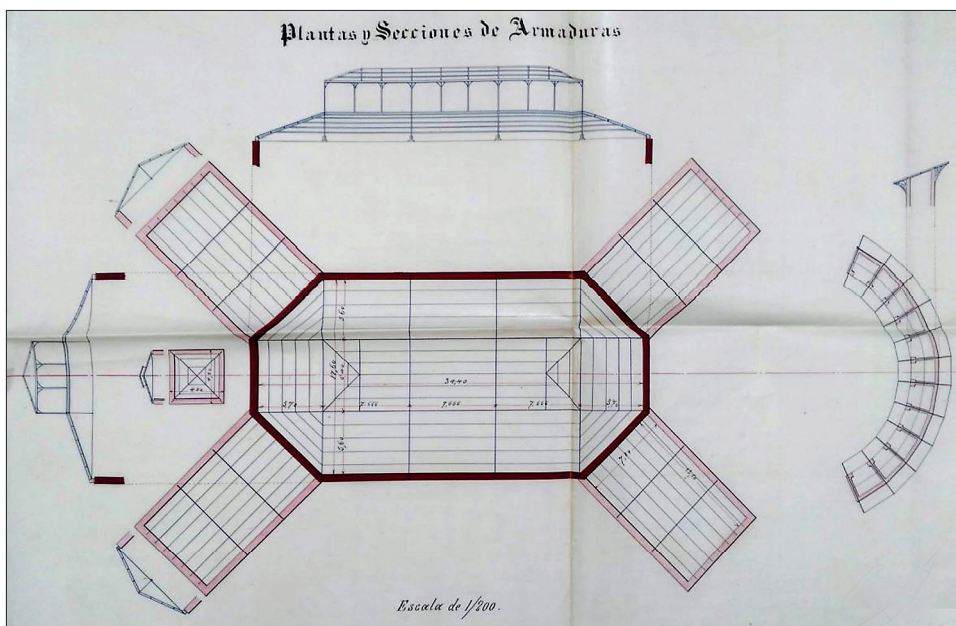
Figura 3
Trinidad Cuartara Cassinello, Alzado del mercado de Almería hacia la Calle Aguilar de Campo. 1892. Plano a color. Almería. AMAA Pl_003_007_001. Expediente mercado municipal de Almería

Figura 4
José Esteve López, Plaza de Abastos, Fachada Principal. 1877. Plano B/N. Jerez de la Frontera. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera

Figura 5
Fernando de la Torriente, Plantas y Secciones de Armaduras. 1879. Plano a color. Antequera. AHMA. Expediente mercado municipal de Antequera
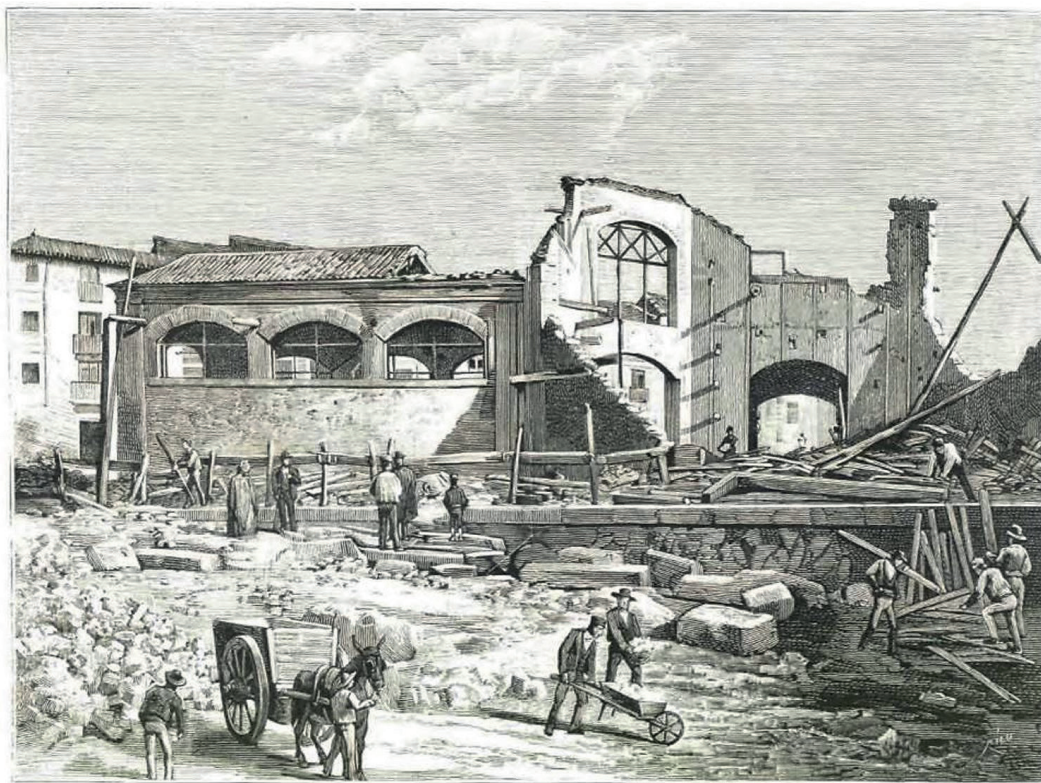
Figura 6 Mercado de Antequera después del hundimiento el 3 de diciembre de 1881. 1881. Grabado sobre fotografía directa remitida por el Sr.D.A.Muñoz y Rubio, Alcalde constitucional de Antequera. *La Ilustración española y americana* (22 de diciembre de 1881). Año XXV. Núm. 47. Madrid, 373. Texto procedente de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com

Se desconocen los motivos por los que en 1880 vuelve a presentar un reformado en el que sustituye la última propuesta de armaduras de madera por otras de fundición, similar a las que proyectó en un principio.[20] En 1882 proyectó los pabellones de arquitectura de hierro y cristal destinados, uno, a panadería y recova (Esteve 2017, 669) y el otro, a pescadería. Diseñó los puestos para carnes, así como la instalación y distribución de las cañerías del alumbrado de gas.[21] Según Esteve (2017, 311, 667) las cerchas del Pabellón destinado a Pescadería las firmó el ingeniero belga Joseph Paris de la Fundición Marteins (Bélgica).

En 1884 proyectó, con mucho detalle, los puestos para flores y quincalla[22] y en 21 junio 1884 certificó que las obras de la plaza de abastos las había ejecutado el contratista D. Manuel Solís y Martínez, por 87230, 44 pesetas.

Aunque a lo largo de los años el mercado sufrió algunas obras de reforma y se propusieron nuevos proyectos de ampliación,[23] en 1958[24] se produjo la actuación más agresiva: el mercado fue demolido parcialmente. En concreto, fue seccionada el ala este de la H, dejándola aproximadamente a un quinto de su superficie, eliminando el pabellón del pescado que estaba en el patio y re-

20 Esteve López, J. (1882). *Plaza de Abastos. Planos de Puestos para verduras*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

21 Esteve López, J. (1882). *Instalación y distribución de las cañerías del alumbrado de gas en el nuevo edificio del mercado central de abastos. Planos de Puestos para carnes*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

22 Esteve López, J. (1884). *Planos de detalle de Puestos para Flores y Quincalla*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

23 Aparicio, J. (1926). *Proyecto de ampliación del Mercado Central de Abastos*. AHMJ. Expediente Plaza de Abastos de Jerez de la Frontera.

24 Se apunta esta fecha porque en el Vuelo Americano (Serie B 1956-57) podemos observar el mercado completo y en 1959 ya se había construido el conocido como Edificio del IARA obra del arquitecto Fernando de la Cuadra, de estilo racionalista (López 1995).

Figura 7 Gerónimo Cuervo González, *Proyecto de Reforma para el mercado de Antequera*. Fachada lateral. 1884. Plano B/N. Antequera. AHMA. Expediente mercado municipal de Antequera

creando una nueva fachada, a imitación del resto del cerramiento exterior (en la actualidad el mercado se conserva, sin patio, ya que este se cubrió a finales del siglo XX).

Cabe resaltar que, aunque el arquitecto acabó por introducir el hierro en la estructura, tanto en los pilares como en las armaduras, reprodujo detalles de inspiración clásica, como el orden corintio en los pilares y otros elementos con forma de escudos, combinados con detalles florales. En el pabellón de arquitectura de hierro que se conserva, los vidrios, de forma romboidal, intercalan la transparencia con el color azul. Las fachadas exteriores, de marcada factura neoclásica, son de sillares de piedra adornados con paneles de cerámica de colores con formas geométricas. Los huecos son de pronunciadas proporciones, alargados, coronados por arcos de medio punto con claves decoradas con motivos vegetales. En los accesos principales sobresalen frontones clásicos con óculos en su interior y las tejas, como en el mercado de las Atarazanas de Málaga son vidriadas y de colores, en este caso, de color verde y teja.

3.2 El Mercado de Antequera (Málaga)

La documentación encontrada en el Archivo Municipal de Antequera no nos permite atribuir el proyecto y construcción del Mercado Municipal a un solo arquitecto, sino que fueron tres los que contribuyeron en su diseño.

El primer proyecto, a quien se debe su particular forma en planta, fue proyectado por el arquitecto Fernando de la Torriente[25] (Matanzas, Cuba, 1846-Madrid, 1886) quien desarrolló la mayor parte de sus trabajos en Madrid. El arquitecto fue especialmente conocido por haber ganado el concurso (1881) y construido el Palacio de las Artes y de la Industria de Madrid (Lasheras Álvarez y Ortega 2015, 897): uno de los mejores edificios de arquitectura de exposiciones y uno de los primeros edificios que utilizó el hierro y el cristal a gran escala en la capital (Guerrero 2007, 47-8).

No obstante, el proyecto del citado palacio no fue la primera vez en la que el arquitecto proyectó una cubierta de arquitectura de hierro, sino que lo hizo en el proyecto del mercado de Antequera. Firmado en Madrid en abril de 1878, de planta baja

25 Se matriculó en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1864. AGA. UNIVERSIDADES, 6232, Exp.16). http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4387009?nm.

y sótano, fue diseñado según una pieza principal, central, con forma de polígono de ocho lados, simétrica, alargada, de 35 × 17,60 m. Los dos lados de menor longitud se proyectaron achaflanados con tres lados, desde los cuales, en dos de ellos, salían de forma perpendicular dos piezas rectangulares de 7,80 × 13,10 m. Proyectó una estructura de hierro y cristal, con doble altura en el módulo principal **[fig. 5]**.

Por motivos que se desconocen las obras comenzaron bajo la dirección del arquitecto Gerónimo Cuervo y la inspección del Maestro de Obras Francisco Torres. Una vez que el mercado estuvo casi acabado, el 3 de diciembre de 1881 se hundió la cúpula de hierro y cristal central y los cerramientos de ladrillo también **[fig. 6]**, ocultando bajo los escombros a numerosos trabajadores.[26] Por esto motivo las obras se paralizaron mientras se tramitó el procedimiento administrativo, judicial y de responsabilidad.

Gerónimo Cuervo y González (Madrid, 1834-Málaga, 1898) fue un arquitecto que desarrolló una importante labor arquitectónica y urbanística en Málaga donde fue arquitecto municipal. Desde el punto de vista estético el periodo en el que desarrolló su otra se caracterizó por el *revival* que derivó en el eclecticismo como «expresión original y característica de la búsqueda de una nueva arquitectura» (Camacho 1984, 20). En su obra recreó las formas clásicas, pero aceptando nuevas aportaciones, como el uso del hierro en la arquitectura.

Después del desafortunado incidente, Gerónimo Cuervo presentó el proyecto de modificación del pabellón central **[fig. 7]** el 6 de abril de 1884. Las obras se iniciaron con él como perito y bajo la dirección facultativa del arquitecto Manuel Rivera. Según las palabras de Gerónimo Cuervo, la nueva estructura del pabellón central se proyectó:

> con un zócalo de piedra igualmente que sus ángulos y lo demás del muro de fachada de ladrillos con intermedios de mampostería concertada y la armadura de formas de madera con su montaje y tablazón correspondiente, el lucernario también de madera con sus persianas y la cubierta de ambos de teja.[27]

Finalmente, mencionar la labor del arquitecto Manuel Rivera Valentín (Málaga, 1851-1903) quien desarrolló una vasta obra construida en Málaga donde fue arquitecto municipal junto a Gerónimo Cuervo y arquitecto provincial (Rodríguez 1991), porque no fue solo la dirección facultativa del mercado, sino que también proyectó otros elementos durante la obra como los puestos, los detalles de los antepechos de hierro o los detalles del alcantarillado. Firmó estos planos con fecha 16 de junio de 1885.[28]

Aunque no se ha localizado un proyecto final en el que se incluyan las decisiones finales, la estructura de la cubierta del mercado de Antequera finalmente se construyó con cerchas de hierro e iluminación central cenital con estructura del mismo material. Según se deduce de la documentación consultada, probablemente fueron los únicos elementos construidos en hierro junto con los detalles de la cerrajería.

Las fachadas exteriores del mercado se ejecutaron finalmente con menos motivos de inspiración neoclásica que los presentados originalmente. Conforme el proyecto de G. Cuervo, se observa una base de piedra sobre la que apoya un zócalo de mampostería concertada e hileras de ladrillos a modo de pilastras que cercan los huecos, coronados con arcos rebajados. Como revestimiento se alterna el color blanco en la parte superior con la materialidad de la piedra y el ladrillo visto en la parte inferior.

25 *La Ilustración española y americana* (22 de diciembre de 1881); *Diario de Córdoba* (6, 7, 8 diciembre 1881).

27 Cuervo González, G. (1884). *Proyecto de Reforma para el Mercado de Antequera. Memoria*. AHMA. Expediente mercado municipal de Antequera.

28 Rivera Valentín, M. (1985). *Plaza de abastos de Antequera*. AHMA. Expediente mercado municipal de Antequera.

MDCCC 1800
11, 2022, 171-184
e-ISSN 2280-8841

4 Conclusiones

Como se ha podido leer a lo largo de este artículo los primeros mercados de abastos históricos construidos en Andalucía en el siglo XIX se construyeron siguiendo tres corrientes arquitectónicas principales:

En primer lugar, los mercados edificados durante las primeras décadas del decimonónico siglo fueron neoclásicos. Como si estuviesen siguiendo las palabras de Bails (1796), se construyeron de planta rectangular, entorno a un gran patio circundado de soportarles donde se ubicaron los puestos. Algunos de los arquitectos neoclásicos protagonistas de este periodo fueron: Torcuato José Benjumeda y Laguada; Juan Daura Jover y Ramón del Toro; quienes proyectaron bajo estas premisas el mercado de Puerto Real (Cádiz) (1802), que probablemente es el mercado más antiguo conservado en Andalucía manteniendo su estructura original; el mercado central de Cádiz (1838) y el mercado de abastos de Carmona (Sevilla) (1845).

En segundo lugar, los mercados construidos a partir de los años setenta del siglo XIX que utilizaron la arquitectura de hierro tanto en la estructura interior como en el exterior y que introdujeron elementos neomudéjares y neoclásicos en su decoración. Los arquitectos protagonistas de este periodo fueron: Joaquín Rucoba y Trinidad Cuartara Cassinello, proyectistas, respectivamente, del mercado de las Atarazanas de Málaga (1879) y del mercado de Almería (1897).

Finalmente, y también construidos en las últimas décadas del siglo XIX, los mercados mixtos, es decir, los que introdujeron arquitectura de hierro en el interior y cerramientos de mampostería, sillería o ladrillo visto en el exterior; y en los que se combinaron elementos neoclásicos con regionalismos historicistas o con motivos *art Nouveau*. Los protagonistas de este periodo fueron: José Esteve López, arquitecto del mercado de Jerez de la Frontera (Cádiz) (1884); Fernando de la Torriente, Gerónimo Cuervo y González, y Manuel Rivera Valentín, arquitectos del mercado de Antequera (Málaga) (1885).

La gran mayoría de los arquitectos que proyectaron los mercados mencionados en este artículo fueron arquitectos municipales que intentaron seguir las tendencias arquitectónicas que imperaban en Europa y en cuyas obras predominaban los *revivals*. Se cree que probablemente habrá otros casos de estudio interesantes y se espera que este trabajo pueda ser un punto de partida para investigaciones futuras sobre los mercados en Andalucía.

Bibliografía

Antigüedad del Castillo-Olivares, M.D. (2020). «El control de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la arquitectura gaditana». *Trocadero*, 32, 111-34. https://doi.org/10.25267/Trocadero.2020.v32.i1.08.

Bails, B. (1796). *Elementos de Matemáticas*. Tom. 9, p. 1, *Que trata de la Arquitectura Civil*. 2a. ed. Madrid: Imprenta de la viuda de D. Joaquin Ibarra.

Bails, B. (1802). *Diccionario de Arquitectura Civil*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.

Brizguz y Bru, A.G. (1804). *Escuela de arquitectura civil en que se contienen los ordenes de arquitectura, la distribución de los planos de templos y casas, y el conocimiento de los materiales*. Valencia: En la oficina de Joseph de Orga.

Camacho Martínez, R. (1984). «Desamortización y ciudad: Málaga. La obra de Gerónimo Cuervo». *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 7, 7-31.

Calvo Laula, A.; Fernández Lacomba, J. (1993). *Carmona. Ciudad y monumentos*. Carmona: S&C ediciones.

Cirici Narváez, J.R. (1981). «Arquitectura decimonónica gaditana. Notas para su estudio». *Gades. Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras*, 7, 159-70.

Diario de Córdoba (6 de diciembre de 1881). Catástrofe. Año XXXII Número 9431. https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=7407&anyo=1881.

Diario de Córdoba (7 de diciembre de 1881). Catástrofe. Año XXXII Número 9432. https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=7407&anyo=1881.

Diario de Córdoba (8 de diciembre de 1881). Catástrofe. Año XXXII Número 9433. https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=7407&anyo=1881.

Esteve Pardal, R.M. (2017). *José Esteve López. Arquitectura y ciudadanía 1828-1901* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla. https://hdl.handle.net/11441/76226.

Falcón Márquez, T. (2020). «Arquitectura neoclásica en Cádiz: Torcuato Cayón y Torcuato Benjumeda». *Trocadero*, 32, 135-52. https://doi.org/10.25267/Trocadero.2020.v32.i1.09.

Fernández González, A. (2013). «Un emblemático edificio de Sevilla: historia constructiva, planos y proyectos del histórico mercado de la Feria». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 111, 69-97.

Guerrero, S. (2007). «La Colina de los Chopos: un campus para la pedagogía y la ciencia modernas en la España del primer tercio del siglo XX». *Tiempos de investigación: JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 47-53.

Hernando, F. (1989). *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.L.

Jiménez Mata, J.; Malo de Molino, J. (1995). *Guía de arquitectura de Cádiz*. Cádiz: Consejería de Obras Púbicas y Transportes. Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Demarcación de Cádiz.

La Ilustración española y americana (22 de diciembre de 1881). Ruinas del mercado de Antequera. Año XXV. Núm. 47. Madrid. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1h4.

Lasheras Salgado, R.; Álvarez Blanco, P.; Ortega Vidal, J.; (2015). «La cúpula del Palacio de las Artes y la Industria: geometría y construcción». Huerta, S.; Fuentes, P. (eds), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción* (Segovia, 13-17 de octubre de 2015). Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, D.L., 897-906. https://www.sedhc.es/biblioteca/paper.php?id_p=1166.

López Cabrales, J.J. (1995). «Fernando de la Cuadra Irizar: el arquitecto de Jerez». *Revista Historia de Jerez*, 1, 13-20.

Mas Serra, E. (1992). «Joaquín de Rucoba». *Bilbao*, 51, 10-11. https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/27802?rd=003123130958355676.

Matallana, M. (1848). *Vocabulario de Arquitectura Civil*. Madrid: Imprenta de Don Francisco Rodriguez.

Matvejevitch, P. (2009). *Breviário Mediterrânico*. Lisboa: Quetzal Editores.

Navascués Palacio, P. (1993). *Arquitectura española (1808-1914)*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.

Palomares Alarcón, S. (2013). *Arquitectura industrial: Mercados de Abastos en la provincia de Jaén. Y otros ejemplos andaluces*. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén.

Palomares Alarcón, S. (2015). «Joaquín Rucoba: pasado y presente en la construcción del Mercado de las Atarazanas de Málaga». Huerta, S.; Fuentes, P. (eds), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción* (Segovia, 13-17 octubre 2015). Madrid: Instituto Juan de Herrera. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1279-85. http://hdl.handle.net/10174/19897.

Palomares Alarcón, S. (2016a). «Los mercados en el hilo conductor de la obra del arquitecto Julio de Saracíbar». *ATRIO*, 22, 104-17. http://hdl.handle.net/10174/23089.

Palomares Alarcón, S. (2016b). «Arquitectura, materiales y mercados en Andalucía (s.XIX)». Fernández Póvoas, R.; Mascarenhas Mateus, J. (eds), *Actas del 2º CIHCLB. Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira* (Porto, 14-16 septiembre 2016). Porto: Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 143-52. http://hdl.handle.net/10174/19932.

Real Academia de la Historia. (s.d.). José Esteve López. https://dbe.rah.es/biografias/58936/jose-esteve-lopez.

Rodríguez Marín, F.J. (1991). «Manuel Rivera Valentín (1851-1903): Primero de dos generaciones de arquitectos malagueños». *Boletín de Arte*, 12, 235-45.

Ruíz García, A. (s.d.). «Trinidad Cuartara Cassinello». *Instituto de Estudios Almerienses*. http://www.ieal-

merienses.es/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=120.

Ruíz Nieto-Guerrero, M.P.; Jiménez Mata, J.J. (2021). «Presentación del libro 'Historia Urbana de Cádiz II'». *Colegio Oficial de Arquitecto de Cádiz*. https://www.youtube.com/watch?v=TlIPYfQlK6M.

Simón Segura, F. (1973). *La desamortización española en el siglo XIX*. España: Ministerio de Hacienda. Instituto de Estudios Fiscales.

Villanueva, L. (1949). «Don Torcuato José de Benjumeda (1765-1836)». *Revista de Arquitectura*, 85, 48-50.

Vitruvi Pol.lió, M. (1787). *Los diez libros de archîtectura*. Traducidos del latín y comentados por Joseph Ortíz y Sanz. Madrid: en la Imprenta Real. https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-diez-libros-de-archtectura--1/.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 11 – Ottobre 2022

«Quei deboli fili che mi legano a quella corte». Antonio Canova, Giovanni Gherardo de Rossi e il Portogallo

Michela Degortes
ARTIS, Universidade de Lisboa, Portugal

Abstract This paper focuses on the artworks commissioned to Antonio Canova by Portuguese patrons in 1805: the monument to Alexandre de Sousa Holstein, ordered by his son, the young diplomat Pedro de Sousa Holstein (1781-1850), and the statue of the Genius of National Independence for the Portuguese Prince John VI. New information about these projects has been uncovered through the analysis of unpublished letters, highlighting the influence of the writer and art connoisseur Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827). Therefore, this article will explore the relationships between De Rossi, Canova, and Pedro de Sousa Holstein, which may play a significant role in understanding Portuguese commissions.

Keywords Antonio Canova. Giovanni Gherardo De Rossi. Pedro de Sousa Holstein. Alexandre de Sousa Holstein. Portugal. Genio dell'Indipendenza Nazionale.

1 Introduzione

Nel fondo Canova della biblioteca di Bassano del Grappa e in quello della famiglia Palmela, all'archivio nazionale di Lisbona,[1] si conservano alcuni documenti riguardanti l'unica opera che Antonio Canova realizzò per un committente portoghese, la stele funeraria dell'ambasciatore lusitano a Roma Alexandre de Sousa Holstein (Lisbona, 1751-Roma, 1803). Il contratto che stabiliva i termini per la sua esecuzione, le cui tappe sono state chiarite da Paulo Mariuz, specifica che l'opera doveva imitare nella «forma, nella grandezza e nella quantità e qualità di lavoro» il monumento funerario di Giovanni Volpato, «inventandolo però di nuovo» (cf. Mariuz 2014). Pedro de Sousa Holstein (Torino, 1781-Lisbona, 1850), incaricato d'affari della corte portoghese, aveva avuto l'occasione di vedere la stele di Volpato nello studio canoviano, dove era stata esposta nel febbraio del 1804 (Pinto, Barroero, Mazzocca 2003, 606), tre mesi dopo la morte di suo padre Alexandre. Tuttavia, la decisio-

1 D'ora in avanti Casa Palmela (CPLM) Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e Biblioteca Comunale Bassano del Grappa (BCB), il cui l'archivio è ora disponibile online: `https://archiviocanova.medialibrary.it/media/esplora.aspx`.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted	2022-02-28
Accepted	2022-04-10
Published	2022-10-24

Open access

Citation Degortes, M. (2022). "«Quei deboli fili che mi legano a quella corte». Antonio Canova, Giovanni Gherardo de Rossi e il Portogallo". *MDCCC*, 11, 185-196.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2022/11/009

ne di commissionare proprio a Canova l'opera in questione non risale a quel momento e può essere ricondotta al suo legame con il letterato, banchiere e conoscitore Giovanni Gherardo De Rossi (Roma, 1754-1827), ex direttore dell'Accademia di Portogallo a Roma. È proprio De Rossi la figura centrale attorno a cui si dipanano i rapporti di Antonio Canova col Portogallo, su cui ci si propone la messa a fuoco. Infatti, la lettura della corrispondenza di Pedro de Sousa Holstein,[2] rintracciata nell'archivio di famiglia, ha rivelato diverse novità sulle commissioni 'portoghesi' di Antonio Canova e anche sui suoi rapporti con Giovanni Gherardo De Rossi.

2 Giovanni Gherardo De Rossi e il legame tra Roma e Lisbona

Prima di approfondire questo punto, è necessaria una breve premessa sul legame di De Rossi con la corte portoghese, e in particolare con la famiglia Sousa Holstein, che costituisce il *fil rouge* che collega i fatti e le figure prese in analisi da questo contributo. Esso risale agli anni Novanta del Settecento, quando l'ambasciatore Alexandre de Sousa Holstein, appena entrato in carica,[3] prese la decisione di fondare a Roma un'accademia di belle arti per gli artisti portoghesi residenti nell'Urbe. Per dirigerla scelse appunto Giovanni Gherardo De Rossi che svolse il suo incarico a partire dall'agosto del 1791 fino al febbraio del 1798 **[fig. 1]**.[4] L'«ampiezza di vedute e sicurezza del gusto» (Barroero 2005, 285), unite ad una posizione di primo piano nell'ambiente artistico e culturale, facevano di De Rossi un candidato ideale per la direzione dell'accademia portoghese. Infatti, dai tempi in cui era stato estensore del periodico Memorie per le Belle Arti,[5] De Rossi, che già godeva di discreta notorietà come commediografo, aveva visto crescere la sua fama di conoscitore e critico d'arte. «Ottenne un nome distinto tra i Letterati, fra gli Artisti, fra i Commercianti»[6] affermò l'amico Angelo Maria Ricci nel suo elogio funebre pronunciato in Arcadia; una frase che risulta particolarmente efficace per inquadrare gli interessi del De Rossi, che era anche banchiere ed esperto di economia e finanza (cf. Rita 1991). È certo che egli ebbe un ruolo di primo piano nelle dinamiche artistiche contemporanee e infatti la letteratura storico-artistica ha recentemente dimostrato un rinnovato interesse per la sua figura, in particolare per quel che riguarda l'ambito della critica d'arte e della pubblicistica specializzata, in pieno fermento nella Roma di fine Settecento.[7] A questo proposito vanno ricordati, vista la pertinenza con il tema di questo saggio, i suoi numerosi scritti dedicati ad Antonio Canova,[8] la cui opera dimostrava, secondo De Rossi, il pieno conseguimento del rinnovamento della scultura e il recupero del buon gusto, grazie allo studio attento e ponderato dell'antico. Per via di questa stima, e anche per l'amicizia che lo legava a Canova, De Rossi ne promosse l'approssimazione alla cerchia dei portoghesi a Roma coinvolgendolo nell'ambiente dell'Accademia di Portogallo. In una lettera a Luigi Lanzi in cui ne descrive il funzionamento,[9] egli ricorda proprio l'opinione di Canova sullo scultore João José Aguiar (1769-1841), «un giovane di tale abilità che il Canova lo crede uno dei migliori Artisti viventi. Studia sotto l'Angelini e poi l'amicizia del Canova gli va giovando molto». Aguiar, che visse a Roma per dodici anni dal 1785 al 1798, fu l'unico scultore portoghese che ebbe l'opportunità di conoscere personalmente Canova e assorbirne dal vivo la lezione. Era dunque anche il candidato ideale per diffonderla in Portogallo. Gli fu affidato nel 1795 il compito di scolpire il monumento della sovrana portoghese D. Maria I, ma vista la grande

2 Nel caso delle lettere di Pedro de Sousa Holstein, per rendere più agevole la lettura del testo si è scelto di tradurle e trascrivere in italiano le parti citate. Le traduzioni sono a cura dell'Autore.

3 Durante la prima missione diplomatica, Alexandre de Sousa Holstein risiedette a Roma con la famiglia dal novembre del 1790 al luglio del 1792. Vi fece ritorno nel settembre del 1802 e vi morì il 3 dicembre del 1803.

4 Sull'Accademia di Portogallo si veda Degortes 2019; 2021; 2022. Giovanni Gherardo De Rossi rimase in stretto contatto con artisti e diplomatici portoghesi fino all'anno della sua morte.

5 Progetto editoriale stampato mensilmente dal 1785 al 1788. Sull'argomento si veda lo studio esaustivo di Rolfi 2012.

6 *Adunanza Generale* 1828, 6.

7 Sulla figura di Giovanni Gherardo De Rossi si vedano Barroero 1996; 2005; Conti 2004; Rolfi 2012 e il profilo biografico tracciato da Andreina Rita nel *DBI*, Rita 1991. Sul suo ruolo istituzionale durante la Repubblica Romana si veda Racioppi 2014. Sui suoi rapporti col Portogallo Degortes 2021.

8 Tra gli altri, De Rossi 1793; 1794; 1795.

9 Memofonte, Carteggio Lanzi. La lettera è del 16 dicembre 1796: `https://www.memofonte.it/ricerche/luigi-lanzi/`.

e-ISSN 2280-8841

Figura 1
José Teixeira Barreto, Gerolamo Carattoni, *Ritratto di Giovanni Gherardo De Rossi*. 1794 ca. Incisione. Amsterdam, Rijksmuseum. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.90658

mole di lavoro[10] e le sollecitazioni da Lisbona perché l'opera fosse terminata nel giro di due anni, Aguiar ne fece solo «i modelli di grandezza uguale al marmo» poi scolpiti nel marmo da altri artisti.[11] Il monumento, inviato a Lisbona nel 1802, non incise in modo positivo sulla sua carriera, al contrario, lo scultore fu accusato di non esserne l'autore. Il gruppo statuario, inoltre, non fu esposto al pubblico (fu collocato nello spazio urbano soltanto nel 1944) e non contribuì a diffondere tra i contemporanei la lezione di Canova, la cui forza è evidente soprattutto nei bassorilievi **[fig. 2]**. La carriera di Aguiar, nonostante le felici premesse, si arenò in un ambiente in cui la scultura era ancora dominata dalla figura dello scultore Machado de Castro. Gli rimaneva «l'onore di esser stato discepolo del Signor Marchese Canova, il maggiore scultore al mondo»,[12] una fama che trova riscatto nella statua di Giovanni VI che rivela senza esitazioni la padronanza della lezione neoclassica (cf. Faria 2012).

Queste vicende, e quelle dei due incarichi ufficiali affidati a Canova da committenti portoghesi, costituiscono uno spunto per riflettere sulla ricezione del gusto neoclassico in Portogallo. La commissione della statua del *Genio dell'Indipendenza Nazionale*, plausibilmente destinata allo spazio pubblico antistante il Palazzo Reale dell'Ajuda (Neto 2014) avrebbe avuto grande risonanza ma rimase irrealizzata. La stele funeraria di Alexandre de Sousa Holstein, essendo destinata a uno spazio privato – inizialmente la cappella e poi la tomba monumentale di famiglia – fu un'opera la cui fruizione era riservata a pochi. Solo nel 1850 il suo committente, Pedro de Sousa Holstein, allora Primo duca di Palmela, ne donò una copia in gesso all'Accademia delle Belle Arti di Lisbona (Xavier 2014, 102). Come vedremo, egli aveva ben chiari la rilevanza e il prestigio di un'opera di Antonio Canova e con l'incarico della stele sapeva di «lasciare ai posteri una memoria unica in tutto il Portogallo».[13] Non è questa la sede per approfondirne la personalità,[14] ma credo che alcuni dei suoi tratti emergano abbastanza chiaramente tra le righe dei carteggi. È tuttavia importante sottolineare il suo coinvolgimento nell'ambiente culturale romano e nel dibattito sull'arte contemporanea, che avrebbe influito sulle sue iniziative nell'ambito del collezionismo e nel mecenatismo **[fig. 3]**.

10 Il monumento è composto da cinque statue in marmo di Carrara alte circa 2 metri, rappresentanti la regina Maria I e le allegorie dei quattro continenti, che alludono all'impero portoghese.

11 Contrattati da De Rossi. Sulla questione si veda Degortes 2018b.

12 *Jornal das Bellas Artes* 1816, 209. Tra le fonti portoghesi, solo Machado cita l'apprendistato di Aguiar presso Giuseppe Angelini (cf. Machado 1823) e l'idea che questi sia stato alunno di Canova si è trasmessa erroneamente alla letteratura artistica. È noto che Canova non ebbe propriamente alunni ma «tutti gli scultori della Capitale, anzi dell'Europa, furono sui allievi» (Missirini 1837, 351). In questo senso va inteso anche il caso di Aguiar, come del resto chiarisce anche De Rossi nella lettera a Lanzi, riferendosi all'amicizia di Canova e non alla didattica.

13 CPLM, cx. 167. Lettera di Balbina Cândida de Sousa a Pedro de Sousa Holstein. 1805-08-14. Lisbona: ANTT.

14 Su questa figura si veda Carvalho 1898; Ventura 2001; Holstein 2011.

Figura 2
João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*. 1794-1796. Marmo. Queluz, Palácio Nacional. Fotografia dell'autrice

3 1805: le commissioni della stele funeraria di Alexandre de Sousa Holstein e del Genio dell'Indipendenza Nazionale

Il monumento ad Alexandre de Sousa Holstein fu realizzato tra il 1806 e il 1808 in due versioni, d'accordo con quanto stipulato nel contratto, e cioè che Canova eseguisse la prima per il cenotafio da erigersi a Lisbona e facesse realizzare a sue spese la «memoria compagna»[15] da collocarsi nella chiesa di Santo Antonio dei Portoghesi a Roma (cf. Mariuz 2014). È ora possibile stabilire con esattezza le tappe e la data, finora sconosciute, dell'installazione della stele nella chiesa di Santo Antonio, e anche i dettagli della spedizione a Lisbona del cenotafio. Come vedremo, entrambi i processi furono seguiti da Giovanni Gherardo De Rossi nel 1816. Il 17 luglio viene spedito da Genova[16] il cenotafio destinato alla cappella della residenza dei Sousa Holstein ad Azeitão, che De Rossi a sua volta aveva inviato da Civitavecchia al console portoghese Giovanni Piaggio **[fig. 4]**.[17] A settembre dello stesso anno, De Rossi scrive per sollecitare informazioni sulla presa in consegna della stele e fa sapere che

> ora si collocherà il monumento in Roma. Già Canova ha scelto il sito, ed io ci farei porre mano subito [...]. Col finire dell'anno tutto sarà in ordine.[18]

Nella stessa missiva si riferisce anche che l'epitaffio, il cui testo era stato composto dallo stesso

15 CPLM, cx. 166, f. 761. Lettera di G.G. De Rossi a Pedro de Sousa Holstein. 1816-09-10. Lisbona: ANTT.

16 CPLM, cx. 166, f. 765. Polizza di carico sulla nave danese Argo per «due casse contenenti del marmo ben imballato e protetto» destinate a Pedro de Sousa Holstein. Lisbona: ANTT.

17 La licenza di esportazione fu concessa a De Rossi il 28 maggio 1816 (Mariuz 2014).

18 CPLM, cx. 166, s.n. Lettera di G.G. De Rossi a Pedro de Sousa Holstein. 1816-09-30. Lisbona: ANTT.

MDCCC 1800
11, 2022, 185-196
e-ISSN 2280-8841
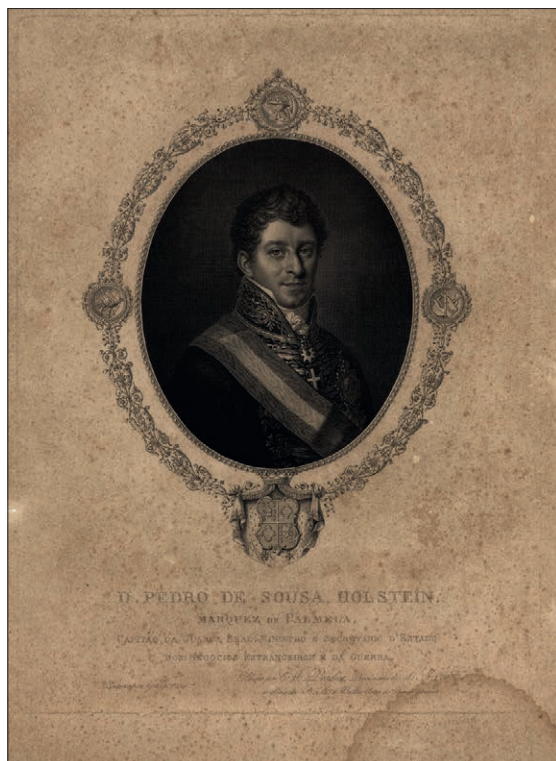
Figura 3 Charles Simon Pradier, Albertus Jacob Frans Gregorius, *D. Pedro de Sousa Holstein Marquez de Palmela*. 1820. Incisione. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal. © BNP. https://purl.pt/6165

De Rossi, sarà collocato «come suol farsi, in terra, avanti la cappella, che è la prima a destra», e si comunica quindi anche il luogo preciso scelto da Canova. La stele vi è posta il 16 novembre, giorno in cui De Rossi scrive [fig. 5]:

> Questa lettera l'ho scritta tornando da S. Antonio dove assistei al collocamento del Mausoleo dell'ottimo D. Alessandro.[19]

Nelle lettere inviate in quei mesi si fa anche spesso cenno all'epitaffio, che sarà ultimato solo due anni dopo, e a questo proposito De Rossi precisa ancora che l'*Iscrizione*:

> È stata riveduta dai più valenti in questo genere e pare che sia approvata. Bisogna stenderla a lungo senza dare le righe più larghe e più strette, perché il sito non è vasto essendo la base o sia lo zoccolo grande del monumento. la linea del nome verrà assai più grande delle altre. Ho messo *Quieti et Memoriae* perché se un giorno quelle benedette ceneri verranno trasportate in Portogallo il monumento non resti bugiardo.[20]

Nel 1849, con il trasferimento del cenotafio dalla villa di Azeitão alla tomba di famiglia a Lisbona, progettata dall'architetto senese Giuseppe Cinatti, si sarebbe concluso il progetto che Pedro de Sousa Holstein aveva comunicato alla matrigna Balbina nel 1805 [fig. 6]:

> [...] farmi fare per mano del Canova un piccolo Monumento alla memoria di mio Padre, e che si impegnasse, inoltre, a far fare a sue spese una copia da collocare nella Chiesa di Sant'Antonio, dove si conserveranno le sue Ceneri, mentre il primo [monumento] vorrei collocarlo nella Cappella di Calhariz come Cenotafio.[21]

Il progetto, inizialmente inteso solo per la chiesa di Sant'antonio dei Portoghesi a Roma, prende forma nel 1804. A questo proposito, Pedro de Sousa Holstein aveva consultato Giovanni Gherardo De Rossi, che da tempo era suo agente sul mercato dell'arte romano:

> Consigliandomi con De Rossi sulla questione, questi mi ha fatto sapere che bisognerà spendere più o meno mille scudi per far fare una cosa dignitosa, e questi soldi potranno pagarsi a rate.[22]

Inizialmente, dunque, non si fa il nome di Canova. L'idea di contrattarlo va ricondotta ancora a De Rossi e dev'essere inquadrata in una serie di circostanze che metterò a fuoco partendo dalla prima clausola del contratto, in cui si specifica che Canova avrebbe eseguito il lavoro in cambio di «una statua antica di Sileno[23] trovata nel territo-

19 CPLM, cx. 166, s.n. Lettera di G.G. De Rossi a Pedro de Sousa Holstein. 1816-11-16. Lisbona: ANTT.

20 CPLM, cx. 166, f. 789. Lettera di G.G. De Rossi a Pedro de Sousa Holstein. 1818-08-16. Lisbona: ANTT.

21 CPLM, lv. 92, 15. Lettera di Pedro de Sousa Holstein a Balbina de Sousa. 1818-08-16. Lisbona: ANTT.

22 CPLM, lv. 92, f. 68. Lettera di Pedro de Sousa Holsten a Balbina de Sousa. 1805-01-16. Lisbona: ANTT.

23 La statua era stata rinvenuta nel 1791 negli scavi archeologici aperti ad Ariccia da Alexandre de Sousa Holstein. Dal 1802 fu esposta, insieme al resto della sua collezione, nel 'Gabinetto di Curiosità Antiquarie' che l'ambasciatore aveva allestito nella sua residenza di Palazzo Cimarra, in via Panisperna (Degortes 2018a). È descritta dall'abate Lucidi nelle *Memorie storiche dell'Ariccia* come un'opera «lavorata con somma maestria» (Lucidi 1796, 227). Guattani e Visconti ne inclusero l'illustrazione nel catalogo del Museo Chiaramonti; la rispettiva scheda ne sottolineava l'originalità iconografica e la perfezione tecnica, segnalando i moderni restauri eseguiti da Antonio D'Este (Visconti, Guattani 1820, 296). Attualmente si trova nella Galleria Chiaramonti ai Musei Vaticani.

Figura 4
Angelo Campanella, *Alla onorata memoria di Gavino Hamilton uomo ottimo e saggio pittore Antonio Canova in segno di vera stima e amicizia (Stele funeraria di Alexandre de Sousa Holstein)*. 1809. Incisione. Amsterdam, Rijksmuseum. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.90351

Figura 5
Antonio Canova, *Stele Funeraria di Alexandre de Sousa Holstein*. 1807-1808. Marmo. Roma, Chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi. © Wikimedia commons

Figura 6
Antonio Canova, Stele Funeraria di Alexandre de Sousa Holstein. 1806 -1807. Marmo. Lisboa, Cimitério dos Prazeres. Fotografia dell'autrice

Figura 7 Illustrazione da *Il Museo Chiaramonti descritto e illustrato da Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Guattani*. Roma, 1820. https://books.google.it/books?id=GnhAAAAAYAAJ

rio dell'Ariccia» (Mariuz 2014, 241) **[fig. 7]**. I debiti contratti a Roma da Alexandre de Sousa Holstein[24] e le conseguenti difficoltà economiche sono tra i motivi di questa scelta. Ma il singolare mezzo di pagamento si deve anche ad un'altra circostanza, e cioè l'impossibilità di spedirlo a Lisbona per via del blocco delle licenze di esportazione derivato dai provvedimenti emanati dal Chirografo del 1802. L'unica soluzione era quindi la sua vendita a Roma.[25] La campagna di acquisti recentemente promossa da Pio VII con l'intento di ampliare le collezioni dei musei Vaticani si profilava come un'ottima opportunità per vendere la statua. Tuttavia, la perizia sulla scultura, che avrebbe stabilito se fosse degna di integrare la collezione dei Musei Vaticani, preoccupava Pedro de Sousa Holstein visto che questa era già stata sottostimata in passato da «uno scultore imbroglione»,[26] probabilmente Vincenzo Pacetti.[27] Come attesta una serie di bigliettini, per ottenere una seconda perizia Pedro si affidò nuovamente a De Rossi il quale coinvolse direttamente Canova,[28] vista anche la sua carica di Ispettore Generale delle Belle Arti dello Stato Pontificio. Effettivamente, nel giugno del 1805, i fratelli Francesco Antonio e Giuseppe Franzoni,[29] inviati a valutare la statua dal segretario di Stato, il Cardinale Ercole Consalvi, la stimarono 2000 Scudi, avallando l'affare. Nel comunicare la notizia a Pedro de Sousa Holstein, De Rossi gli raccomanda che, nel caso incontri Canova, «mostri di non saperlo per non far pettegolezzo».[30] Un appello alla discrezione che è interessante notare, poiché rispecchia il clima in cui agivano gli intermediari nel complesso giro di affari del mercato dell'arte romano. D'altronde De Rossi, proprio in quegli anni, aveva intensificato la sua attività nel commercio di opere d'arte e in questo senso va menzionata la sua ambizione di assumere il ruolo di agente artistico della corte portoghese, incarico che si era visto sfuggire alla morte di Alexandre de Sousa Holstein.

È questo un fattore da tenere presente riguardo la commissione del *Genio dell'Indipendenza Na-*

24 CPLM, cx. 80, f. 112-13. 23376 Scudi Romani e 81 Baiocchi, secondo l'inventario redatto dopo la morte dell'ambasciatore. Lisbona: ANTT.

25 CPLM, lv. 92, s.n. Il 31 maggio 1805 Pedro scrive alla matrigna: «Visto che era assolutamente impossibile esportare la nostra statua di Sileno, ho deciso di proporre alla Segreteria di Stato di comprarlo, anzi, di scambiarlo». Lisbona: ANTT.

26 CPLM, lv. 92, 15. Lettera di Pedro de Sousa Holstein a Balbina de Sousa. 1805-06-16. Lisbona: ANTT. Testo originale in portoghese.

27 Si tratta probabilmente di Vincenzo Pacetti, che aveva effettuato una perizia nella residenza dell'ambasciatore portoghese durante il periodo della Repubblica Romana, come riferisce nel suo diario: «Adí 18 Giugno 1798: Turlonia mi ha condotto per vedere due statue, che sono nella vendita dei mobili del Palazzo di Portogallo, le quali le ho stimate 500 pezzi duri». Cipriani 2011, 148r.

28 CPLM, cx. 167, f. 501. Biglietto di G.G. De Rossi a Pedro de Sousa Holstein. 1805-05-29. «Eccellenza, fui ieri da Canova e non vi era. Parlai con D'Este e con chiarezza, ed egli mi disse che parlerà a Canova e avrà dato risposta con prontezza». Lisbona: ANTT.

29 Sui Franzoni e in particolare sulla loro attività di vendita ai Musei Vaticani si veda Carloni 1993.

30 CPLM, cx. 167. Biglietto di G.G. De Rossi a Pedro de Sousa Holstein. 1805-06-06. «Eccellenza, ieri vennero altri scultori a nome dell'Ill.mo Seg. di Stato pel Sileno, e furono i Fratelli Franzoni. Per sua regola lo stimano 2000 Scudi e niente di meno. Se sia [?] da Canova, mostri di non saperlo per non farne pettegolezzo». Lisbona: ANTT.

zionale, che De Rossi promosse con tenacia, quasi certamente suggerendola al giovane Pedro quando questi ancora attendeva di sapere se l'affare del Sileno sarebbe andato in porto. È infatti dell'aprile del 1805 la prima lettera che abborda il tema della commissione, inviata da Pedro de Sousa Holstein al primo ministro portoghese, Antonio Araujo de Azevedo:

> Mi azzardo a chiederle se non ritenga opportuno proporre al Principe Reggente Nostro Signore che ordini qui al famoso scultore Canova, la commissione di un'opera, qualunque essa sia. [...] Mi sembra che, esistendo nel nostro secolo un artista di così chiaro e raro merito, non vi sia sovrano che non debba servirsi del suo talento per adornare la sua Capitale o per trasmettere ai posteri la propria Immagine [...] La spesa non sarebbe certo eccessiva, ma anzi irrisoria in proporzione al valore che acquisiranno le Statue del Canova in pochi anni [...][31]

A settembre dello stesso anno, Canova, che si trovava a Vienna per assistere all'installazione del monumento di Maria Cristina d'Austria, avrebbe ricevuto un plico con due lettere: una di Giovanni Gherardo De Rossi e l'altra di Pedro de Sousa Holstein.[32] Entrambe comunicavano la richiesta da parte di Giovanni VI di accettare l'incarico per un'opera che illustrasse un episodio della storia portoghese, ma tra le righe del De Rossi traspare chiaramente un obiettivo personale, quello di rafforzare il legame con la corte di Lisbona per ragioni economiche:

> Caro amico e Padrone, benché spero di rivedervi ed abbracciarvi presto, vi scrivo queste due righe per accludervi una lettera di S.E. Pietro de Sousa. Egli da molto tempo aveva proposto alla sua Corte di onorarvi con qualche lavoro. Con un dispaccio assai onorevole, così gli si dice che desiderano da voi qualche statua di Storia Portoghese. [...] Di questo lavoro in assenza di S.E. Pedro resterà (spero) a me l'incombenza, ma nell'approvarlo voi farete anche a me un piacere rinforzando quei deboli fili che mi legano a quella Corte. Non vi dico di più perché conosco che per mio riguardo siete capace di far molto [...][33]

Figura 8 Autore sconosciuto (attribuito ad Antonio Canova), *Figura alata*. Bozzetto in terracotta. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. © Wikimedia commons

Come è noto Canova accettò l'incarico, ma è interessante notare il tono della risposta inviata a De Rossi che, già dall'incipit – «Ella sa molto bene in quanti lavori io mi trovo»[34] – sembra voler sottolineare una forzatura. La questione rimette al tema dell'amicizia, in teoria molto stretta, tra le due figure. In realtà, lo stesso Canova avrebbe ammesso di non essere mai riuscito a entrare veramente in confidenza con Giovanni Gherardo, forse per via del temperamento ambizioso e del carattere aspro (cf. Barroero 2005, 282). In ogni caso, ben altro era il tono della risposta di Canova a Pedro de Sousa Holstein, in cui lo scultore enfatizza «i sentimenti di confusione e gratitudine»[35] per quell'incarico e conclude suggerendo il nome di De Rossi per

31 CPLM, lv. 92, f. 150. Lettera di Pedro de Sousa Holstein a António Araujo de Azevedo. 1805-09-16. Lisbona: ANTT.

32 Pubblicata in Mariuz 2014, 242.

33 Epistolario Canova, III.53.704. Lettera di G.G. De Rossi ad Antonio Canova. 1805-09-07. Bassano del Grappa: BCB.

34 Epistolario Canova, III.53.705. Minuta di lettera di Antonio Canova a G.G. De Rossi. 1805-09-26. Bassano del Grappa: BCB.

35 Epistolario Canova, III.53.705. Minuta di lettera di Antonio Canova a Pedro de Sousa Holstein. 1805-09-26. Bassano del Grappa: BCB.
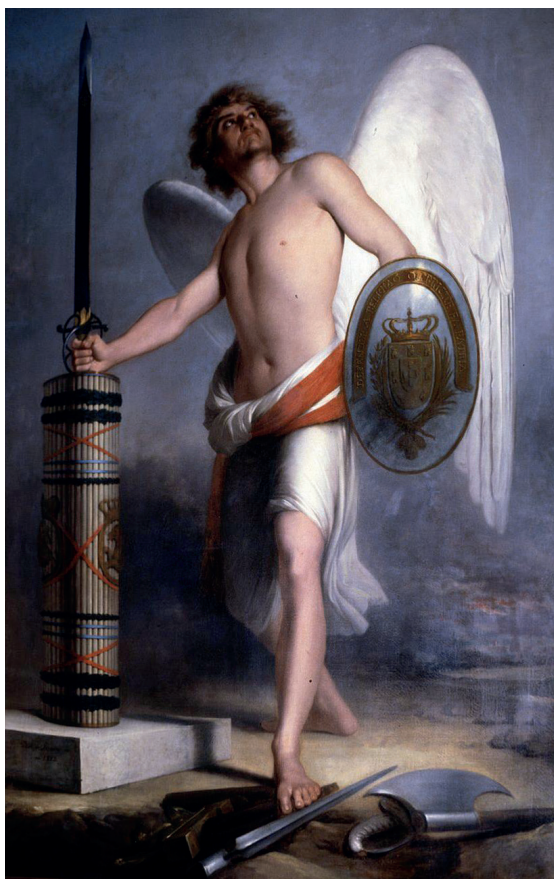
Figura 9 Domingos António Sequeira, *Génio da Nação Portuguesa*. 1812. Olio su tela. Lisboa, Museu da Cidade. http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&id=2211&museu=2

l'affidamento delle trattative. Infatti, nell'ottobre del 1805, De Rossi, finalmente nel ruolo ufficiale dell'intermediario, scrive a corte suggerendo che si comunichi rapidamente una decisione riguardo l'iconografia della statua, poiché Canova è sovraccarico di lavoro.[36] La risposta, inviata solo nel dicembre del 1806, comunica che il tema iconografico scelto è il *Genio dell'Indipendenza Nazionale*, accompagnato da tre fatti allegorici di altrettanti episodi di storia portoghese. L'incarico dunque, inizialmente motivato dal prestigio che un'opera di Canova avrebbe riflesso sul monarca lusitano, assumeva ora un significato diverso, quello di una risposta simbolica alla minaccia incombente delle truppe francesi (che infatti invaderanno il Portogallo nel 1807) e al bisogno di riaffermare l'idea patriottica dell'indipendenza portoghese, da contrapporre all'egemonia napoleonica.

Una nota con i dubbi e le riflessioni di Canova sull'opera è inviata a corte.[37] Si domanda se la statua sarà collocata «all'aria aperta o in una sala chiusa», caso in cui sarà necessaria la pianta della sala. Si comunica che «Il Genio deve essere nudo» ma si interroga la corte se si desidera «che sia coperto alla cintura da una lanide». Si specifica che l'altezza della statua sarà di «circa palmi dieci» cioè la misura dell'Apollo Belvedere. Si raccomanda di scegliere degli episodi storici con poche figure, cioè «gli eroi che si vogliono rappresentare e accompagnati da qualche figura allegorica alla loro azione», in modo da avere un piedistallo proporzionato alla statua. Infine, si comunicano i tempi di esecuzione (tre anni) e l'onorario (8000 scudi). È interessante notare che esistono due versioni di questo testo: gli appunti di Canova, conservati a Bassano del Grappa,[38] e la trascrizione del De Rossi (qui citata), inviata al primo ministro portoghese Araujo de Azevedo in cui sono stati aggiunti alcuni dettagli. In particolare, mentre la nota di Canova comunica il costo dell'opera con la serafica frase: «Il prezzo è di 8000 scudi», De Rossi aggiunge che il pagamento è lo stesso « che è stato versato dal Pontefice per la statua del Perseo della stessa grandezza», un paragone lusinghiero che rivela l'*expertise* dell'intermediario deciso a concludere le trattative. Specifica inoltre che il costo della statua è di 6000 Scudi a cui si aggiunge quello dei bassorilievi. E in effetti, la proposta venne approvata e in luglio De Rossi inviò a corte la descrizione iconografica definitiva:

> Riguardo però alla rappresentazione del Genio dell'Indipendenza, siccome questa figura non è stata mai trattata dagli antichi, e non deve confondersi col Genio della Libertà, dopo maturo esame si risolve lo Scultore di fare una figura di Genio non alato in piedi, il quale appoggi la sinistra mano ad uno Scudo, su cui sarà scolpita la Real Arma di Portogallo, e questo scudo posi sopra un giogo spezzato. La destra del genio al quanto sollevata stringerà uno scettro lungo a guisa d'asta, quali solevano portarli gli antichi Eroi greci e veggonsi nei monumenti come

36 MNE (Ministério dos Negócios Estrangeiros), cx. 834, of. 20. Lettera di G.G. De Rossi a Antonio Araujo de Azevedo. 1805-10-29. Lisbona: ANTT. Citata in Neto 2014.

37 Lettera di G.G. De Rossi ad Araujo de Azevedo. 1807-02-17. Mendonça 2014, 419-20.

38 Epistolario Canova, III.53.706. Minuta di Canova. 1805-09-26. Bassano del Grappa: BCB.

e-ISSN 2280-8841

Figura 10
François Gerard, Frédréric Lignon, *Luís Camões*. 1817. Incisione. Illustrazione da '*Os Lusíadas': poema épico de Luis de Camões*. Paris: na Officina Typographica de Firmin Didot, 1817. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. © BNP. https://purl.pt/37881

simbolo di Sovranità. Avrà il Genio una Corona di Alloro in testa.[39]

Nonostante l'ulteriore conferma dell'esito positivo delle trattative, le comunicazioni sul *Genio* si interruppero dopo l'estate del 1807. Dopo il trasferimento della corte portoghese a Rio de Janeiro, avvenuto nel marzo del 1808,[40] l'interesse per la commissione a Canova svanì. Il governo puntava ora all'abbellimento della nuova capitale carioca, il cui tessuto urbano andava adeguato al nuovo status, concentrandosi su iniziative volte ad esaltare l'immagine del Principe Reggente nello spazio pubblico di Rio de Janeiro. Insomma, più che celebrare l'indipendenza del Portogallo a Lisbona, e quindi nell'Europa vittima dell'egemonia napoleonica, contava ora esaltare la monarchia portoghese in Brasile. In questo senso, va ricordato anche il concorso di idee, aperto dal primo ministro portoghese Rodrigo de Sousa Coutinho nel 1810 alla Royal Academy di Londra, per il progetto di una statua in bronzo di Giovanni VI da collocarsi, appunto, in una delle piazze della nuova capitale (cf. Faria 2011), anch'esso mai concretizzato.

39 MNE, cx. 834, of. 53. Lettera di G.G. De Rossi ad A. Araújo de Azevedo. 1807-07-10. Trascriviamo anche l'incipit: «Ricevuti appena gli ordini dell'Eccellenza Vostra, vedendo quali sono le determinazioni di S.A.R. sulla statua, che deve scolpire il celebre Canova, mi sono portato dal medesimo onde riepilogare le già scritte condizioni, e nel tempo stesso confermare innanzi a tutto lo spazio del tempo prescritto al lavoro. Egli ha ben compreso quanto si vuole e restano fisse le date condizioni». Lisbona: ANTT. La lettera è citata in Neto 2014, 199 e trascritta in Mendonça 2014.

40 Il 28 novembre del 1807 la corte si imbarcò da Lisbona. Giunse a Bahia il 22 gennaio del 1808.

4 Conclusioni

Tornando alla commissione del *Genio*, appare alquanto improbabile che Canova ne abbia realizzato un bozzetto visto che egli stesso dichiarò che «non avendo ricevuto nessun ordine definitivo, non fece nulla».[41] La descrizione iconografica fornita dal De Rossi è molto dettagliata, e l'immagine di una figura non alata che con la mano destra «al quanto sollevata stringerà uno scettro lungo a guisa d'asta» richiama alla memoria non solo l'*Apollo Belvedere* ma anche la statua di *Napoleone come Marte Pacificatore*, al quale Canova lavorava nello stesso periodo. In questo senso, andrebbe forse ripensata l'associazione di un bozzetto in terracotta, conservato nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, con il *Genio* di Canova **[fig. 8]**. Senza voler entrare nel merito del paragone stilistico con altri bozzetti canoviani, l'iconografia sembra per lo meno contraddittoria visto che in nulla corrisponde a quella descritta dal De Rossi. Il bozzetto rappresenta infatti una figura alata, senza la corona d'alloro né lo scettro nella mano destra. Resta solo lo scudo con le armi del Portogallo, che comunque non è appoggiato sulle catene spezzate. In questo senso, va tenuto presente che il tema patriottico dell'identità lusitana era certamente popolare in quegli anni. Lo dimostra un dipinto del 1812 di Domingos Sequeira (Lisbona, 1768-Roma, 1837), il *Genio della Nazione Portoghese*, appunto **[fig. 9]**. Ma anche l'iniziativa promossa nel 1817 dal diplomatico portoghese José de Sousa Botelho di pubblicare un'elegante edizione illustrata de *I Lusiadi*, opera del sommo poeta portoghese Lúis de Camões[42] che esalta le gesta epiche del popolo lusitano **[fig. 10]**. E infine si inquadra in questo contesto anche l'idea di erigere la tomba monumentale di Camões nel monastero di Santa Maria di Belem a Lisbona, progetto concepito nel 1817 da un gruppo di diplomatici e intellettuali portoghesi per il quale si pensò di contrattare Canova (França 1966, 1: 332). L'iniziativa era promossa, in particolare, dal Marchese Marialva, ambasciatore a Parigi e amico di Pedro de Sousa Holstein, che nel 1817 aveva trascorso qualche mese in Italia, e a Roma aveva visitato lo studio canoviano (Degortes 2021). Una breve missiva del 1818,[43] inviata dall'ambasciatore portoghese a Roma Domingos de Sousa Coutinho ad Antonio Canova, si riferisce probabilmente a quell'iniziativa: vi si raccomanda l'esecuzione di un «Busto Ideale», verosimilmente quello del poeta Camões. Non c'è traccia della risposta di Canova, ma si sa che il tumulo di Camões non fu realizzato in quel frangente. Al di là dell'epilogo delle vicende prese in esame in questo contributo, va certamente sottolineata la rilevanza del ruolo dell'élite diplomatica nella mediazione delle politiche artistiche della corte portoghese, e anche i 'deboli fili' che ad essa unirono Giovanni Gherardo De Rossi.

41 AHD (Arquivo Histórico Diplomatico), cx. 28, lv. 34, 209-12. Lettera di Pedro de Mello Breyner a António Vilanova Portugal. 1820-02-20. Lisbona: AHD. Testo originale in portoghese.

42 L'edizione in due volumi fu data alle stampe nel 1817 dalla tipografia Firmin Didot a Parigi con illustrazioni tratte dai disegni di François Gerard.

43 Epistolario Canova, IV.423.3341. Lettera del Conte di Funchal, Domingos de Sousa Coutinho, ad Antonio Canova. 1818-07-18. Bassano del Grappa: BCB.

Bibliografia

Adunanza Generale (1828). *Adunanza Generale tenuta dagli Arcadi nella sala del Serbatoio il dì 13 settembre 1727 in lode del defunto Perinto Sceo Cavaliere Gio. Gherardo De Rossi*. Roma: Società Tipografica.

Barroero, L. (1996). «Giovanni Gherardo De Rossi biografo. Un esempio: la *Vita di Gaetano Lapis*». *Roma Moderna e Contemporanea*, 3, 677-90.

Barroero, L. (2005). «L'occhio critico di Giovanni Gherardo De Rossi sulle belle arti». Mazzocca, F.; Venturi, G. (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. Venezia e Roma = Atti del convegno* (Bassano del Grappa, 2001). Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 281-95.

Carloni, R. (1993). «I fratelli Franzoni e le vendite antiquarie del primo Ottocento al Museo Vaticano». *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, 13, 161-226.

Carvalho, M.A.V. de (1898). *Vida do Duque de Palmella D. Pedro de Souza Holstein*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Cipriani, A. (a cura di) (2011). *Roma 1771-1819: i giornali di Vincenzo Pacetti*. Pozzuoli: Naus.

Conti, F. (2004). «La figura dell'intellettuale nella Roma a cavallo tra Sette e Ottocento: alcune note su Giovanni Gherardo De Rossi». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 84, 35-40.

De Rossi, G.G. (1793). *Lettera sopra tre bassorilievi recentemente modellati dall'Illustre Scultore sig. Antonio Canova*. Bassano del Grappa.

De Rossi, G.G. (1794). *Lettera sopra tre bassorilievi recentemente modellati dall'Illustre Scultore sig. Antonio Canova*. Bassano del Grappa.

De Rossi, G.G. (1795). *Lettera sopra due bassorilievi recentemente modellati dall'Illustre Scultore sig. Antonio Canova*. Bassano del Grappa.

Degortes, M. (2018a). «Aquisição de móveis e ornamentação para a residência de um diplomata: o gosto de Alexandre Sousa Holstein». Vasconcelos e Sousa, G.; Pessoa, A. (eds), *A casa Senhorial. Anatomia de Interiores*. Porto: Universidade Católica Porto, 311-28.

Degortes, M. (2018b). «Mecenato e autocelebração de Diogo Inácio Pina Manique nos anos noventa de Setecentos: o monumento a D. Maria I. Novos documentos». *ArtisON*, 7, 6-19. https://doi.org/10.37935/aion.v0i7.186.

Degortes, M. (2019). «L'Accademia Portoghese di Belle Arti a Roma nella corrispondenza dei diplomatici e del suo direttore Giovanni Gherardo De Rossi». Rolfi Ožvald, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Il Carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milano: Silvana Editoriale,216-231.

Degortes, M. (2021). *Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827) na direção da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma: ensino e mercado da arte* [tese de doutorado]. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.

Degortes, M. (2022). «Qualche novità su Giovanni Gherardo De Rossi, direttore dell'Accademia di Portogallo, e sulla cerchia dei portoghesi a Roma tra Settecento e Ottocento». Diez del Corral, P. (a cura di), *Dalle spiagge latine alla Real Lisbona. Relações culturais e transferências entre Roma e Lisboa no século XVII*. Evora: CIDHEUS. https://books.openedition.org/cidehus/20149.

Faria, M.F. de (2011). «6 June, the King's Birthday Present: An Insight into the History of Royal Monuments in Portugal at the End of the Ancien Régime». Chastel-Rousseau, C. (ed.), *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*. Farhnam: Ashgate Publishing, 71-91.

Faria, M.F. de (2012). *(Re)ver Machado de Castro e João José Aguiar = Actas do IV Congresso de Historia de Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França* (Lisboa, 21 - 24 novembro 2012). Lisboa: A.P.H.A. 141-68.

França, J.-A. (1966). *A arte em Portugal no século XIX*. 2 Voll. Lisboa: Bertrand.

Holstein, P. de S. (2011). *Memorias do Duque de Palmela*. Ed. by M. de F. Bonifacio. Alfragide: D. Quixote.

Jornal das Bellas Artes ou Mnemósine lusitana (1816). Vol. 1. Lisboa: na Impressão Regia.

Lucidi, E. (1796). *Memorie storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia, e delle sue colonie Genzano, e Nemi dedicate a sua eccellenza il signor D. Agostino Chigi… dal canonico Emmanuele Lucidi*. Roma: Lazzarini.

Machado, C.V. (1823). *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: na Impr. de Victorino Rodrigues da Silva.

Mariuz, P. (a cura di) (2014). *Antonio Canova. Scritti II*. Bassano del Grappa: Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova.

Mendonça, R. (2014). *A recepção da escultura classica na Academia de Belas Artes de Lisboa* [tese de doutorado]. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa.

Missirini, M. (1837). «De' lavori in iscultura del signor Binaimé (Luigi). Relazione intitolata al nobil uomo si. Carlo Guzzoni degli Ancarani studente nella Sapienza Romana». *Giornale Arcadico*, 72, 349-55.

Neto, M.J. (2014). «O Genio da Independência: a estátua encomendada a Antonio Canova para Lisboa em 1807». *Artis*, 2, 198-9.

Pinto, S.; Barroero, L.; Mazzocca, F. (a cura di). (2003). *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*. Milano: Electa.

Racioppi, P.P. (2014). *Arte e rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-99)*. Roma: Artemide.

Rita, A. (1991). s.v. «Giovanni Gherardo De Rossi». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, 214-17.

Rolfi, S. (2012). *Agli amatori delle belle arti gli autori: il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*. Roma: Campisano.

Ventura, A. (2001). «D. Pedro de Sousa e Holstein entre Lete e Mnemósine». De Matos, M.A.P.; Campilho, M. de S.H. (eds), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela*. Lisboa: Casa Museu Anastácio Gonçalves, 43-65.

Visconti, F.A.; Guattani, G. (1820). *Il Museo Chiaramonti descritto e illustrato da Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Guattani*. Milano: Destefanis.

Xavier, H.V.P. (2014). *O marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa* [tese de doutorado]. Universidade Nova de Lisboa.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 11 – Ottobre 2022

L'Ottocento di Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi
Due generazioni di un negozio milanese d'arte

Lorenzo Tunesi
Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia

Abstract The sequence of events in the lives of Luigi Valeriano Pozzi and Pompeo Pozzi, intertwined as father and son, provides a glimpse into the world of art publishing of XIX Century Milan. Their shop in Galleria De Cristoforis is the starting point for a reassessment of the careers of two well known makers: the aim is to shed light on their familiar and urban context, in search of the roots of their professions. While Luigi Valeriano was a respected business owner, although a former clandestine printer in the French and Austrian city, Pompeo's career started instead in a less adventurous juncture, in Brera; however, soon came the year 1848, and few months later his newly found appreciation for art photography.

Keywords Luigi Valeriano Pozzi. Pompeo Pozzi. 19th century Milan. Galleria De Cristoforis. Art publishing. Art photography. Editors. Engraving. Photography. Merchants.

1 Luigi Valeriano Pozzi, il padre

Lo scopo di questo intervento sarà di recuperare agli studi e riordinare le vicende di Luigi Valeriano Pozzi e del figlio Pompeo Pozzi – col loro negozio di Galleria de Cristoforis – due figure senz'altro familiari alla ricerca sull'Ottocento milanese perché di frequente richiamate come separate interpreti della storia della stampa e della fotografia.[1] Le loro carriere qui riunite saldano due metà del secolo spesso isolate dagli studi; sarà il locale destino di questa impresa di famiglia sul mercato, dal commercio editoriale alla fotografia di opere d'arte, a restituire coerenza al racconto.[2] Per far ciò si dovrà però lavorare in condizione disagevole, vale a dire in assenza di nuovi specifici fondi d'archivio per i due. In questa circostanza credo che il mezzo stesso della biografia, con i suoi limiti interpretativi già profondamente discussi (Levi 1989, 1326), e qui volutamente irrigiditi, sarà invece utile a stressare e testare la validità di alcuni contesti particellari finora ricostruiti: per una storia sistematica, alla prova delle piccole fonti.

Ringrazio L. Galli, B. Gariboldi, A. Squizzato, L. Tosi.

1 È indicato partire, per i due, almeno dalle biografie in Cani 1993, 206, *ad vocem*, e Paoli 2010b, 295-6, *ad vocem*.

2 Trattandosi di un approccio di indagine ad ampio raggio, su decenni di relazioni di due differenti soggetti, non sarà possibile, né auspicabile, ragionare estensivamente su molti dei contesti storici e artistici considerati. Se l'obiettivo sarà innanzitutto riportare alla luce collegamenti e circostanze di regola giudicate secondarie, si rimanderà in nota alla bibliografia utile per tornare ad approfondire temi quali l'uso della stampa in età napoleonica e austriaca, o la maturazione della fotografia a Milano nella seconda metà del secolo, così come più specifici aggiornamenti sulla produzione artistica di Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi, che sarà difficile anche solo elencare in questa sede.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-12-07
Accepted 2022-05-26
Published 2022-10-24

Open access

Citation Tunesi, L. (2022). "L'Ottocento di Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi. Due generazioni di un negozio milanese d'arte". *MDCCC*, 11, 197-212.

È credibile che non si potrà troppo approfondire l'esordio di Luigi Valeriano Pozzi, almeno per quanto concerne la formazione accademica – o da autodidatta? Più improbabile – e i primissimi riscontri professionali. Nato a Milano nel 1778, già ufficiale nel governo francese, è giustamente ricordato come pittore, benché i riscontri siano solo documentari;[3] è comunque battezzabile con sicurezza come artista intorno ai trent'anni. Prima d'allora si fece esperienza e si procurò forse i materiali per tentare un'impresa più progredita, quella di stampatore, diventando proprietario di un torchio calcografico ubicato presso l'immobile in Contrada Clerici n. 1770. Qui cominciò la sua attività sotterranea, si dice nell'anno 1808,[4] proprio nei mesi in cui a Milano veniva introdotta da Giuseppe De Werz quella tecnica litografica che si portava speranze di una propagazione mirabile delle immagini mezzo stampa; speranze largamente tradite, come ricorderà negli anni Venti un testimone privilegiato quale il Vallardi.[5] In assenza però di conferme, una possibile occasione d'esordio si riconosce nella dedicazione di due ritrattini su tondo a Eugenio di Beauharnais, rappresentanti i profili di Napoleone e di Giuseppina Bonaparte incollati su lastrine di avorio. Non si tratta di oggetti di alcuna rarità considerato quante effigi dell'Imperatore circolassero riprodotte su ogni materiale, ma la recente apparizione all'asta di questo che potrebbe proprio essere tra i suoi primi lavori, firmato L V POZZI, è almeno una segnalazione interessante **[fig. 1]**.[6] La sagoma ricavata da un'acquatinta colorata è parente dei quattro stati di un'incisione di Antonio Conte, su disegno del Pozzi, rappresentanti sempre la vasta orma del Re d'Italia.[7] Non c'è certezza di stare qualche anno dopo per tutti e quattro i fogli, ma vista almeno la dedicazione al Ministro della Guerra e della Marina Achille Fontanelli si dispone di un *terminus post quem* all'agosto 1811, pressappoco quando il Fontanelli venne immortalato da Appiani nel gran ritratto della Galleria d'Arte Moderna milanese.[8] Questo lavoro venne compiuto «presso l'artista», in un locale tutto da immaginare se privato e parzialmente abitativo, difficilmente un'officina volta all'esclusivo scopo del mestiere e certamente non un negozio. Vigevano allora norme stringenti a governare il settore, quelle dei decreti napoleonici, che resistettero in seguito non dissimili in tempi austriaci: prevedevano numeri fissi di stampatori (una mobilità molto ridotta, in cui alla morte del titolare si prediligeva la transizione ai parenti, da cui il frequente sviluppo di dinastie di professionisti), patenti e giuramenti, quantità prestabilite di torchi, censura sulla produzione. E norme puntualmente disattese, *ça va sans dire*, con un proliferare di «utensili di stamperia posseduti da persone non esercenti professione di stampatore» e «il facile abuso dei torchi nelle case private». Tra le conseguenze temute poteva stare una incontrollabile produzione «…in onta della tranquillità pubblica, o del buon costume», ma ben più corrente era la tiepida accettazione di queste piccole esperienze che ambivano a divenire ufficiali.[9] Valeriano sembra rientrare in questo novero e trova ragione la sua limitata attività sino al 1811, oltre a un eventuale silenzio da lì al 1816, in apparenza causato dalla stretta del decreto del 30 novembre 1811 alla sregolatezza degli stampatori fai da te.

È provato così che gli omaggi disseminati dal giovane Pozzi non furono soltanto segni di sincera predisposizione politica; quei profili celebrativi miravano soprattutto a ingraziarsi i giusti patroni per diventare esercente autorizzato. Un negozio vero e proprio il Pozzi potrebbe averlo aperto intorno al 1816:[10] se è vero, decise soltanto di convertire le proprie stanze, visto che il primo dicembre 1818, ancora allo stesso civico del passato, pubblicava una *Notte* di Correggio tradotta da Antonio Zecchin, altro bassanese, come il Conte dei primi due ritratti napoleonici. A conferma di tutte queste ricostruzioni sul debutto di Valeriano, in conclusione, sta l'elenco degli operatori del 1824

3 Milano, Archivio di Stato, Fondo Commercio, parte moderna (da ora ASMi), cartella 335, rapporto di Polizia del 6 giugno 1823. Figlio di Antonio Pozzi e Giacinta Barbieri, nasce il 19 dicembre 1778 e muore il 26 giugno 1847. Negli estratti di morte lo si dice allora sposato con tal Maddalena Rusca, benché Barbara Semenza, prima moglie, muoia solo il 14 giugno 1882 ancora «vedova di Pozzi Luigi Valeriano».

4 Cani 1993, 206, *ad vocem*.

5 Milano 2001, 83.

6 Chorley's, Gloucester, United Kingdom, 22 ottobre 2009, lot. 164. Giorgio Lise cita anche due ritratti «fatti con dei capelli incollati su avorio, donati come segno d'omaggio al viceré Eugenio Beauharnais, nel 1808». Sono certamente due oggetti differenti da quello in asta, ma prodotti nello stesso breve lasso di tempo; Lise 1976, 12.

7 Milano, Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», invv. Ri. p. 206-34/37.

8 Mazzocca 2007, 79, scheda 2.

9 Ricavo queste considerazioni da rapporti e altri incartamenti contenuti in ASMi, cartella 333, cf. in particolare nrr. 4335 e 26580, 8 e 17 novembre 1811.

10 Cani 1993, 206, *ad vocem*.

MDCCC 1800
11, 2022, 197-212
e-ISSN 2280-8841

Figura 1 Luigi Valeriano Pozzi, *Profilo di Napoleone Bonaparte*. 1808 ca. Collezione privata

conservato in Archivio di Stato a Milano: compare finalmente come «Venditore delle da lui stampe incise» in Contrada Monte di Pietà n. 1577, attivo da 8 anni (e dunque dal 1816), in precedenza operante senza autorizzazione.[11]

Non fu un atto scontato per Pozzi guadagnarsi l'agognata abilitazione sotto gli austriaci. Era noto da almeno un anno alla Polizia per la stretta relazione con un altro negoziante e rivenditore, Francesco Bernucca, un lombardo picaresco o semplicemente losco, con una storia di truffe, mogli conservate in semicattività e tresche spericolate. «Malcontento d'ogni presente e lodatore d'ogni passato», Bernucca si recava le sere «alle bettole e spesso in quella di S. Gio. alle Case Rotte, indi al Teatro, e non rientra in casa che all'una dopo la mezza notte»; lì davanti ai fiaschi trovava il suo «grande confidente» Valeriano, che un rapporto ufficiale rivela già «condannato per falsificazione di carte alla casa di Correzione» (un reato, sovente graziato, per cui il codice penale comunque chiedeva la pena di morte, vale ricordarlo). Le spie inviate dal Commissario De Formenti nella stamberga dove i due si trattenevano non riuscirono a trovare prove della loro zotica propaganda antiaustriaca (anche perché una volta mangiata la foglia «tengono essi appartati, i loro discorsi con tuono basso di voce da non poter comprendersi su di che parlino»). Un'ovvia accortezza che cancellò Valeriano dalla lista nera garantendogli speranze lavorative nell'immediato presente.[12]

Per stabilire quale strategia commerciale, e per certi versi quale linea editoriale, tenne a questo punto Valeriano si possono recuperare solo altri dati sparsi. Pare infatti che la produzione Pozzi non fosse fissata in alcuna fonte superstite similare al catalogo: la prima ditta che impiegò stabilmente una risorsa di questo genere fu quella di Giuseppe Vallardi, che però allora amministrava davvero il grosso del commercio e della produzione di stampe in città, tutt'altra portata.[13] Fatta salva una produzione corrente di incisioni di soggetti sacri e certe altre pubblicazioni come il *Guglielmo Tell* edito nel 1821, memore ancora di Schiller, Pozzi tentò il gran salto replicando nel 1824, in maniera non autorizzata, l'*Istoria romana* di Bartolomeo Pinelli,[14] opera conclusa da un lustro ed edita da Giovanni Scudellari. L'importazione clandestina mirava ad appropriarsi di un successo conclamato che aveva innalzato la fama di Pinelli e segnato l'orizzonte del nuovo genere storico; l'immediato interesse, è chiaro, era proprio rivolto all'incisività di quel prodotto sul mercato. Altro discorso era la percezione, più o meno diffusa, della qualità di tali opere. Un funzionario asburgico lasciò scritto nel 1826 che

> è noto comunemente non esistere in Milano abili stampatori di calcografia fuori del toscano Rinaldi e del francese Taner, i quali non hanno formato alcun allievo di qualche fama. Vi sono pure i signori Pozzi milanese, Rados parmigiano e Loose prussiano, ma la loro abilità è limitata.[15]

11 ASMi, cartella 335, Milano, Elenco degli operatori, 12 febbraio 1824. Un civico che viene successivamente associato a Valeriano, il 5544, dovrebbe corrispondere al 1577A e dunque conferma l'abitazione in Monte di Pietà. Per le nuove costruzioni realizzate nelle aree di soppressione dei conventi la numerazione scelta era in effetti un proseguimento di quella riscontrabile nelle Guide numeriche della città, in seguito sostituita dai numeri già esistenti con aggiunta della lettera A; questa lettura esperta del Milano numerizzato è di Barbara Gariboldi, che ringrazio.

12 ASMi, cartella 335, rapporto di Polizia del 6 giugno 1823; Cani 1993, 102-3, nota 63.

13 Mazzocca 1981a, 347; Milano 2001, 83-117.

14 Da disegni di Vitale Sala e Gallo Gallina, allievi di Palagi. Il caso di per sé non è clamoroso, già nel 1823 a Milano comparve un'edizione con incisioni di Antonio Conte (che sappiamo noto a Pozzi) per Antonio Baldi; Mazzocca 1981a, 357, nota 14, p. 364; Colonna 2006, 18.

15 ASMi, cart. 346, 1826 giugno 25, già citato in Cani 1993, 78.

Figura 2 Luigi Premazzi, Giuseppe Mazzola, Luigi Cherbuin (da Giovanni Migliara), *Veduta del Duomo di Milano da via Cappellari*. 1836-1838. Milano, Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

Figura 3 – Alessandro Sidoli, Giuseppe Mazzola, Filippo Campi, *La Galleria De Cristoforis e il negozio di Luigi Valeriano Pozzi*, 1835-1838. Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando

Il giudizio desolante sulla scena milanese rivela però che Pozzi, almeno, era sotto gli occhi delle autorità non solo per la condotta ribelle, che sembra già cosa passata: le dedicazioni che questi ora poneva sotto alcuni dei suoi soggetti sacri, come quella al conte Giulio di Strassoldo, presidente del Governo di Lombardia, presentano soltanto un imprenditore diligente nel seguire l'indirizzo politico.[16]

Lo scenario della vera fortuna di Pozzi sono gli anni Trenta, e il genere vincitore è quello delle veduta artistica. Nel 1837 la nuova iniziativa di Luigi Valeriano guardò a Brera, trovandovi spazio di manovra. Presentò al pubblico disegni di vedutisti come Luigi Premazzi e Giuseppe Bisi, ricavati da opere molto amate di Migliara **[fig. 2]**, ma anche loro nuove invenzioni; un'iconica *Vergine* del Sassoferrato, divulgata da Giuseppe Lazzaretti, che da un quindicennio era stimato per la sua tecnica brillante di coloritura delle stampe, a olio o imitante i colori dell'olio;[17] una *Madonna con Bambino*, tratta da un Raffaello (o presunto tale), acquarello di Achille Correnti, patriota meno noto del fratello Cesare, poco nominato anche come pittore. Tutto questo materiale era pronto ad apparire nuovamente in traduzioni incisorie nel suo negozio, aperto nel frattempo in Galleria De Cristoforis alle vetrine 44-5 e poi probabilmente 46,[18] una volta assorbita la curiosità dei visitatori, una volta montata l'aspettativa.[19] Si poteva cavalcare l'onda perché Migliara era morto proprio nell'aprile di quell'anno e le sue opere erano più appetite che mai: sul *Cosmorama pittorico* il campione della pittura urbana veniva ricordato con

> quella fra le sue mirabili vedute del Duomo che eseguì non ha guari pel negoziante di stampe di Milano, signor Luigi Pozzi, e nella quale mostrò più che in tutte le altre opere la sua prospettica maestria.[20]

In verità la «dipendenza» da Migliara risaliva al 1835 almeno, quando Pozzi presentò già all'evento braidense dei *d'après*, per mano di artisti poi destinati a impegnarsi al progetto delle *Diverse vedute di Milano*.[21] Questa, che l'Arrigoni considera «…la più bella serie di vedute milanesi dell'epoca romantica»,[22] è un'iniziativa da datarsi allora a quell'anno, ma proseguì poi fino al 1839 con l'aggiunta di una seconda serie sulle vedute dei laghi. La Raccolta di Stampe Achille Bertarelli conserva ancora un albo completo delle due serie, con una paginetta introduttiva firmata da Luigi Valeriano e con dedica a Giovanni d'Asburgo-Lorena.[23] Ma il «proemio» in questione è un inserto soltanto commerciale: propone l'acquisto secondo il noto sistema dell'associazione, riservando al compratore una o più stampe al mese ad un prezzo privilegiato, scegliendo la serie prediletta o entrambe. Pozzi vanta l'utilizzo dei «nostri più abili Artisti in questo genere», tra cui quelli braidensi del 1835 e 1837, e a conferma dice i loro disegni essere derivati da Migliara e «eseguiti sotto la di lui direzione»;[24] gli altri paesaggi richiamati sono invece «espressamente eseguiti sul vero dal rinomato paesista Giuseppe Bisi». Come una *Veduta di Bellagio* di quest'ultimo, proprietà dell'Accademia di Brera dal 1870: nel passaggio all'acquatinta incisa da Cherbuin il lungolago viene animato di figurine di piglio popolare, per tamponare l'impoverimento qualitativo innegabile, ma prima ancora per assecondare il gusto più corrente verso le scenette di genere.

Sull'ispirazione del viaggio pittoresco operato attraverso simili immagini non ci soffermiamo, anche se questi fogli diventeranno persino agli occhi di Mazzini un *medium* comunicante sentimento nazionale: ed è questa una linea di sviluppo per l'Ottocento lombardo. Qui ci incuriosisce più il progresso di iniziative editoriali consimili, che come ben spiegato da Maria Francesca Bonetti introducono la stagione della fotografia: le vedute si stan-

16 Cito una *Predica di San Paolo a Corinto* incisa da Luigi Rados e presa da un disegno di Jean-Baptiste-François Bosio.

17 Nel 1822 vince la Medaglia d'Oro dei Premi d'Industria per questa tecnica; Mazzocca 1981b, 212.

18 È allora un errore il n. 4445 ricordato da Lise 1976, 12; non si tratta di civici ma di una numerazione interna delle vetrine della Galleria de Cristoforis.

19 Rosci 1987, 244; Rosci 1975, 79, nota 36.

20 Sacchi 1837, 130-1. Il *Cosmorama* aveva allora il proprio ufficio in Galleria de Cristoforis 52.

21 Si tratta di Giuseppe Gatti, Giuseppe Mazzola, Luigi Premazzi, Angelo Protti, Alessando Sidoli; Rebora 2019, 23 e nota 48.

22 Arrigoni 1969, XXVII.

23 L'album G 22 non è frutto di un singolo ingresso nelle collezioni civiche ma è una collazione di diversi acquisti e probabili donazioni, quasi sempre non ricostruibili dai registri. Forse vi fanno parte anche le *Tredici stampe a colori edite da Luigi Valeriano Pozzi verso il 1833, riproducenti vedute di Milano*, acquisite dal Museo Artistico milanese nel 1908 (*Bullettino Musei*). Il suo interesse risiede anche nella presenza tra i fogli di alcune acqueforti lineari che testimoniano di passaggi intermedi nella realizzazione delle opere.

24 Arrigoni 1969, XXVII-I.

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 197-212

dardizzano, rimangono legate alla pubblicazione periodica, vengono distribuite in fogli singoli o serie e secondo i metodi dell'associazione e della sottoscrizione. Se negli anni Trenta Louis Cherbuin creò per Pozzi vedute cittadine voltate da dipinti di Sidoli o Aschieri, negli anni Quaranta le trasse dai dagherrotipi, trovandosi di fronte una sfida artistica differente, per varie ragioni.[25] Luigi Pozzi consigliava ai possibili acquirenti di non comprare alla cieca, per così dire, anzi «Alcune di esse vedute, già terminate, si possono osservare presso il sottoscritto Editore e conoscere quindi la forma e la maniera con cui vengono eseguite». Si può mettere in scena così un'attività brillante presso il locale: il titolare intratteneva i clienti mostrando qualche dipinto, alcune pubblicazioni, le stampe in vendita a domanda precisa si onorava di spiegare – con gli strumenti del mestiere – come nasceva la famigerata acquatinta. Vedremo che tra gli aiutanti, magari al lavoro di fronte agli avventori, già da adesso si dovrà calcolare il figlio Pompeo. Ad ogni modo, per terminare le speculazioni sul mestiere quotidiano, è bene recuperare l'effetto d'occasione che doveva dare la visita al negozio di Luigi Valeriano Pozzi in Galleria de Cristoforis. La folla mostrata nel disegno di Sidoli e Mazzola,[26] poi inciso da Filippo Campi **[fig. 3]**, finiva per amplificarsi intorno a eventi polarizzanti. Entrati nel locale, le ottave faticosissime di Domenico Biorci ripropongono un entusiasmo senza troppa misura:

> …O Pozzi! Ah tu ben sai quanto ansioso
> Son di vedere nelle tue stanze accolto
> Lo stuol delle bell'arti glorioso
> Onde l'italo nome a cielo è tolto
> Deh tu gentile or schiera a me davanti,
> Quelle adorate forme e que' sembianti
> Ed ecco alle mie ciglia ampli papiri
> E vaste tele effigiate e pinte
> Si svelano; e le luci ovunque io giri
> Di maraviglia e di stupor son vinte.[27]

Sarebbe una debolezza post-nostalgica da «Milano sparita» trasformare il contesto del Negozio Pozzi in una *Period Room*, col Grand Bazar *avec draps et autres ètoffes de mode* di Gaetano Lampugnani, il negozio di balocchi che compare in testa all'acquaforte di Domenico Landini (Alessandro Sidoli inv.), la sosta al Caffè Gnocchi. Ma è anche vero che in questi stessi mesi aprì tra le vetrine l'affascinante negozio-magazzino di strumenti d'ottica, fisica e chimica di Alessandro Duroni, pioniere della fotografia in Italia, importatore di innovazioni tecnologiche recuperate all'estero.[28] E trattare questo esercizio avventuroso non è inutile, perché rende comprensibile il moto lombardo degli anni Trenta e Quaranta verso la modernità, a suon di piccole rivelazioni. Ancora nel 1837 Duroni pubblicò, dalla tipografia di Luigi Nervetti, un piccolo volume per presentare un gioiello, un globo terrestre gonfiabile inventato da Mr. George Pocock che veniva allegato all'edito in una scatoletta quadrata di 20 cm circa: era una membrana di carte litografiche incollate, con un'apertura al polo sud, dove si innestava una pompetta d'aria che, azionata, modellava il pianeta. Una sorpresa dilettevole che sarà stata offerta pure *live* nel suo negozio, con prevedibile affluenza di curiosi e un più ristretto novero di gente che davvero si intendesse di meccanica applicata alle scienze e alle arti.[29]

Difficilmente Pompeo Pozzi, figlio allora ventenne di Luigi Valeriano, sarà stato cieco e sordo di fronte a queste creatività godibili a pochi metri da casa sua. Soprattutto viene da immaginarlo, l'11 novembre 1839, a pagare il biglietto per osservare un famoso dagherrotipo recato da Parigi, sempre da Duroni, esposto nel chiostro di Santa Maria dei Servi; o altri nuovi successivamente creati dall'ottico stesso.[30] Questi suggerimenti di cultura d'attualità non escludono naturalmente, per Pompeo, la consultazione di trattati e pubblicazioni scientifiche specializzate, peraltro edite o reperibili dallo stesso Duroni,[31] ma sono in effetti input più realistici nel rendere ricettivo al tema un lavorante di bottega, specie se si considera che la sua provata curiosità verso la fotografia si sviluppò più tardi, avendo come reagente la figura di Luigi Sacchi, a cui arriveremo.

25 Rimando alla consistente trattazione di Bonetti 2003, 31-40 (ho citato da 40, nota 29).

26 Al primo spetta la parte prospettica, al secondo l'esecuzione delle figure.

27 Cito estraendo solo alcuni versi da Biorci 1832.

28 Paoli 2010b, 282-3, *ad vocem*.

29 Non può sorprendere che in realtà questa invenzione circolasse già da tempo, giungendo poi nei negozi italiani con un ritardo di anni, e raramente; *Journal* 1830, pp. 171-2.

30 Paoli 1989, 66; Cassanelli 2000b, 49, 54-5, note 10 e 12.

31 Paoli 1989, 67-70; Magistrelli 2010, 57-8.

e-ISSN 2280-8841

Figura 4 Pompeo Pozzi, Luigi Cherbuin (da Giuseppe Bisi), *Veduta di Villa Carlotta a Tremezzo*. 1836-1839. Milano, Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

Figura 5 Pompeo Pozzi, *Veduta di Nesso*. Olio su cartone, cm 39 × 33. 1852. Collezione privata

Figura 6 Giuseppe Bertini, *Ritratto di Pompeo Pozzi*. 1848 ca. Collezione privata. © Mazzocca 2016, 25

Figura 7 Pompeo Pozzi, *Sposalizio della Vergine* (da Raffaello, Pinacoteca di Brera). Post 1862. Collezione privata. © Foto dell'autore

2 Pompeo Pozzi, il figlio

Pompeo, nato nel 1817, venne subito spinto dal padre alla trafila del giovane artista.[32] Iscritto alle Scuole elementari maggiori dell'Accademia di Belle Arti il 5 ottobre 1829,[33] vi trovò come maestro di disegno Carlo Aspari, portatore per eredità paterna della tradizione della veduta neoclassica.[34] Superati i saggi adolescenziali di questi anni, si sa che il mestiere di pittore lo occupò da prima della metà del secolo, con esposizioni di alcune sue opere proprio a Brera,[35] secondo un processo formativo organizzato che concedeva all'artista, benché 'dilettante', di procedere nel suo percorso dall'alunnato all'esordio vero e proprio. Ma nell'impresa di famiglia aveva anche affrettato il passo, integrando già agli studi ufficiali un tirocinio che bisogna soprattutto figurarsi d'immaginazione, considerato che difficilmente può rimanere cronaca di simili apprendistati tra i fogli d'arte e le incombenze di bottega.[36] Non sono però sole supposizioni, perché Pompeo compare formalmente, col suo nome, dentro le già citate serie di vedute del 1835-39. Partendo talvolta dagli originali di Giuseppe Bisi, di Moja e Canella, oppure secondo proprie composizioni (un imponente panorama con l'abside del Duomo per esempio, perfezionato con Francesco Fumagalli poi vincitore di premi e medaglie di Prospettiva negli anni Quaranta),[37] disegnò diverse aperture di coste lacustri a Ba-

[32] Pompeo Scipione Ferdinando Pozzi (anche ricordato Semenza) nasce il 23 gennaio 1817, da Barbara Semenza e naturalmente Luigi Valeriano; muore il 23 ottobre 1888 all'Ospedale San Giuseppe, ancora vivente la moglie Luigia Mantabrey. Ha una sorella, Verginia Pozzi, nata nel 1818.

[33] Milano, Archivio Storico dell'Accademia, Registro Scuola d'Ornato, annate 1828-33, n. 63; Miraglia 1996, 30, nota 80.

[34] Buratti Mazzotta 2013, 259-60.

[35] Miraglia 1996, 30, nota 80.

[36] Le circostanze di questo esordio di un futuro fotografo, ora soltanto pittore futuribile, strizzano l'occhio alle vicende di altri garzoni e dipendenti in atelier calcografici di quegli anni, come Leopoldo Alinari e Giacomo Brogi da Giusepe Bardi.

[37] *Atti* 1841, 31; *Il Pirata* 1843, 77-8.

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 197-212

Figura 8 Catalogo del «Negozio d'incisioni e dipinti di Pompeo Pozzi e Stabilimento di fotografia artistica». 1850-1888. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

veno, a Lugano, a Tremezzo. Di queste immagini e d'altre serie, poi incise, si trovano versioni colorate a mano in seguito, con una confidenza pittorica sul soggetto che può benissimo accordarsi a Pompeo stesso, visti anche i confronti con alcuni dei suoi quadri conosciuti **[fig. 4]**.[38] Utile ricordarsi, per stabilire lo stadio di aggiornamento dei diversi editori, che solo pochi mesi più avanti gli Artaria avrebbero pubblicato la serie di vedute *Le Daguerréotype*, sfruttando non la pittura ma l'ultimissima invenzione francese per figurare da zero un'immagine da dare poi all'acquatinta.[39] Ad ogni modo, anche a voler certificare *in toto* questi suoi incarichi ricevuti da Valeriano, il professionista a queste date era ben poco celebrato: la Guida Bernardoni lo registrava come pittore dal 1846,[40] ma ancora nel 1850 a Brera una recensione appuntava che «Bello è il paesaggio di Pompeo Pozzi, di cui non ci ricorda aver mai visto altra cosa».[41]

Perciò dalla metà degli anni Trenta Pompeo fu su più fronti operoso come paesista. In questa veste lo registrerà Antonio Caimi in seguito, nel 1862, sapendo che però «con maggiore assiduità attende ora all'arte fotografica».[42] La svolta dunque, da pittore a fotografo, non fu repentina e sicuramente i contemporanei non la giudicarono in quel modo.[43] Forse più immediata fu la successione del Negozio Pozzi in Galleria: Luigi Valeriano

38 Non tenterò in questa sede alcuna ricostruzione, neppure parziale, del modesto catalogo di Pozzi; segnalo soltanto due sue vedute di Nesso sul Lago di Como (una qui riprodotta [**fig. 5**]), recentemente passate in asta e al retro firmate, oltre che datate molto chiaramente all'estate del 1852 (Cambi, *Dipinti del XIX e XX secolo*, asta 513, 16 marzo 2021, Genova – Castello Mackenzie, lotti 74 e 75).

39 Arrigoni 1969, XXVIII; Paoli 1989, 66.

40 Cf. ancora Miraglia 1996, 30, nota 80. Infine nel 1889 ha un piccolo specchio biografico nel dizionario di De Gubernatis, ove si giudicano i suoi «quadri di paese nei quali sa porre un sentimento squisito ed una vigoria di tinta e effetti veramente eccezionali»; De Gubernatis 1889, 388.

41 *Gazzetta* 1850, 731.

42 Caimi 1862, 103-4.

43 Vedi del resto la testimonianza francese in nota 65.

morì nel 1847 e dal 1848 Pompeo amministrò in prima persona l'attività.[44] La rarità con cui si trovano oggi incisioni firmate da Pompeo potrebbe dipendere dalla dinamica con cui questi ereditò la gestione del catalogo paterno: sfruttandone gli asset nel breve termine, tentando soltanto poche mosse che puntavano al disimpegno tecnico. Penso dati all'inizio degli anni Cinquanta, mentre si presentava come pittore alle Esposizioni braidensi, una litografia col Duomo di Milano ripresa da una strautilizzata invenzione di Giuseppe Elena (non ci si rivolgeva certo a un moderno Inganni), ampliata si direbbe con un 'angolo di ripresa' che miniaturizza le figure e enfatizza il monumento. È una litografia appunto, una tecnica che Luigi Valeriano ha impiegato,[45] ma qui stampata esternamente da Francesco Corbetta per conto di Pompeo in veste esclusiva di editore, a garanzia di una produzione più svelta e potenzialmente più economica. La penuria di fonti non permette di affermare che Pompeo stesse davvero riducendo l'impegno nello specifico campo in cui aveva operato il padre, e a cui si era applicato lui stesso in gioventù; ma gli stimoli offerti da una nuova stagione culturale, in contagio nella sua cerchia di amicizie di Brera, spingevano sicuramente verso altre narrazioni.

Pompeo è custodito ancora oggi tra i volti della Società degli Artisti di Milano **[fig. 6]**, una compagnia di frementi ragazzi uniti da una spontanea concezione dell'arte offerta alla società, naturalmente accesa dalle aspirazioni risorgimentali;[46] venne ritratto dalla guida di tutti loro, Giuseppe Bertini, forse trentenne.[47] È però assente in un'importante foto di gruppo di pittori e scultori oggi conservata all'Archivio Fotografico di Brera, tra i Bertini e i Pagliano.[48] Questa carta salata è opera di Luigi Sacchi,[49] sodale di Pozzi e certamente suo istruttore per la tecnica fotografica: certe scritte apposte sul retro suggeriscono anche «Gruppo eseguito nel 1850 da Pompeo Poggi», che sarebbe il Pozzi stesso. L'attribuzione risulta non accettabile, ma sono questi comunque i tempi in cui Pompeo si provò informalmente nei primi esperimenti con la camera oscura.[50]

In quegli anni Sacchi portò avanti una notevole impresa editoriale, i *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*,[51] una serie di fotografie distribuita dal 1852 al 1855 proprio da Pompeo nel suo negozio.[52] Così è assicurato il legame tra i due, ma del resto era già noto che la rivista *L'Artista* fondata da Sacchi nel 1859 trovò sede (e distribuzione, ma non esclusiva) ancora da Pozzi in Galleria De Cristoforis.[53] In sostanza, se negli anni Cinquanta il nostro era già fotografo, non aveva ancora fatto di ciò il proprio settore centrale di sviluppo e investimento; dal 1857 le sue vetrine si spostarono ai nrr. 26-7 della Galleria.[54]

La sua attività commerciale era salda e stava operando un salto risolutivo nella sua offerta: nel 1860 si affermava che

> Se poi sei cultore od anche semplice amatore delle belle arti, il negozio del signor Pozzi l'offre le più belle e pregevoli incisioni inglesi, fra queste le vedute col nuovo metodo di fotografia, invenzione del pittor Sacchi, e delle buone copie di Raffaello, fra le quali lo Sposalizio, il cui originale è posseduto dalla Pinacoteca di Brera.[55]

---

44 Miraglia 1996, 30, nota 80; Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio, Archivio Ditte, 686, Notifica 1876.

45 Paoli 2010b, 295, *ad vocem*.

46 Non si dubita del fervore di Pozzi in questo senso. Decorato con la medaglia commemorativa per i superstiti delle Cinque Giornate, è noto al Governo provvisorio e pubblicherà, sempre attraverso la litografia Corbetta, dei figurini della Guardia nazionale italiana proprio per conto dell'istituzione; cf. le schede relative in Gioli 1998, 258. Ottolini 1887, 670.

47 Mazzocca 2016, 25.

48 Valli 1996, 40; Miraglia, Bonetti 1996, 136-9, schede 15 e 20.

49 Per Luigi Sacchi rimando a interventi e bibliografia del succitato volume.

50 Paoli 2010b, 295-6, *ad vocem*. La tentazione è di vedere Pompeo un po' ovunque nelle rare tracce fotografiche di convivialità tra gli artisti. Così nel *Pranzo all'aperto* del Civico Archivio Fotografico, legato Vitali, in cui rimane una dozzina di figure da identificare (oltre ai noti Bertini e Archimede Sacchi, figlio di Luigi) e almeno un giovane al tavolo a cui versano il vino, abbastanza somigliante al ritratto del Cenacolo Belgioioso di Pozzi; cf. Paoli 2004, schede 7-8.

51 Miraglia 1996, 17-18.

52 In talune occasioni le fotografie di Sacchi potevano vedere apposto anche il timbro del Pozzi in veste proprio di distributore dell'esemplare; cf. Miraglia 1996, 23; Paoli 2010b, 296, *ad vocem*.

53 Miraglia 1996, 24.

54 Paoli 2004, 179, scheda 48; una sua possibile abitazione sta al civico 664A, dal 1861. Mentre dal 1870 risulta vivere in Galleria De Cristoforis 9: dovrebbe essere il civico di via Montenapoleone indicante l'intera Galleria, cf. Guida 1870, 172. Al 1857 è stata recentemente fatta risalire una delle prime imprese del Pozzi, il cosiddetto *Album Pierotti*; Trento 2008, 436-45.

55 Citazione da *Milano illustrato. Album*, di Giacinto Longoni, recuperata da Cassanelli 2000a, 233. In futuro Pozzi non potrà esimersi dal riprodurre anche questo capolavoro **[fig. 7]**.

Comparso definitivamente nella Guida di Milano tra i fotografi, Pompeo diveniva l'erede di Sacchi (morto il 15 gennaio 1861) agli occhi dell'Accademia, che indirizzava verso di lui la politica di acquisizione di immagini già avviata grazie all'interesse di Giuseppe Mongeri verso il maestro lucigrafo.[56] E in un inevitabile continuo ritorno, tra le prime imprese di Pozzi fotografo sta una campagna di nuovo braidense: la cartella *I migliori dipinti di Lombardia. Fotografie eseguite sugli originali*, già segnalata in passato,[57] aprirebbe pure la strada alla lunga trattazione del tema delle fotografie di riproduzione d'arte a Milano.[58] La cartella in questione sarebbe traccia del fresco favore rivolto al fotografo, forse databile intorno al 1862 quando l'ingegnere Lauro Pozzi dice fu «… impiantato un importante stabilimento fotografico per riproduzioni di opere d'arte» dal «paesista distinto» Pompeo.[59] Successivo sarebbe allora un notevole album repertorio,[60] conservato alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco: l'Album 3 contiene oltre 600 albumine, quasi esclusivamente rappresentanti opere d'arte e in particolare dipinti, antichi e contemporanei **[fig. 8]**. L'utensile era vivo e perciò in aggiornamento, la qual cosa lo rende non databile per la sola via delle immagini proposte.[61] Nella raccolta l'autorità dei maestri, e la pittura rinascimentale, aprivano all'interpretazione purista, ai pittori francesi e tedeschi, in diretta relazione Beato Angelico e Ary Scheffer; poi la sezione delle scene di famiglia, «Il risveglio» e «La prima elemosina», gli amori di coppie risorgimentali tra Hayez a Valaperta, i nudi e le vedute cittadine. É lampante l'accezione commerciale di queste pagine, che presentano più che mai i diletti popolari dell'ultimo quarto del secolo,[62] meno l'impiego rivolto agli studi: dal repertorio rimangono escluse opere fotografate certamente su commissione, come a titolo d'esempio il *Codice Atlantico*[63] e il cartone della *Scuola di Atene* all'Ambrosiana,[64] che andrebbero recuperate più organicamente per valutare l'apporto del Pozzi nel campo della riproduzione d'arte.[65]

Nell'ultimo decennio di vita il nome di Pompeo Pozzi affiora in una serie di esperienze dalle quali non ricaverà, come sembra ad ora, alcuna particolare fama. Ma anche per questo ne darei conto, seppure in poche righe: per ribadire (senza troppe pretese) che il contesto vivo sviluppa una serie di variabili, eccitate perlopiù da relazioni sociali, che poi in sede di ricostruzione storica finiscono giocoforza per estinguersi, con la scarsità delle fonti o per la fortuna interpretativa di altre determinate costanti.[66] Pompeo negli anni Settanta fu certamente un modesto mercante d'arte, in una città di mercanti d'arte, o antiquari, più agguerriti di lui, capaci di tessere relazioni coi compratori secondo un'impostazione da *Art Advisor*. A lui doveva rimanere ancora la tradizione indebolita del negozio con qualche tela appesa, che comunque

56 Miraglia 1996, 22.

57 Cassanelli 1996, 35.

58 Si riconosce sulle 24 carte contenute il timbro FOTOGRAFIA POZZI MILANO, che parrebbe ragionevole premettere al più diffuso FOTOGRAFIA ARTISTICA P. POZZI MILANO, per la volontà nel secondo di rimarcare l'interesse verso la fotografia d'autore, e per l'abbandono del solo cognome, che era servito a sfruttare fino in fondo la fama dal negozio paterno (è coerente con l'intestazione del repertorio castellano Album 3: «Negozio d'incisioni e dipinti di Pompeo Pozzi e Stabilimento di Fotografia Artistica. Milano Galleria De-Cristoforis N.26.27 e deposito d'oggetti d'Arte sotto i portici di fianco al Duomo», databile al post 1857 come sappiamo. Si conosce anche una sigla intermedia, FOTOGRAFIA ARTISTICA POZZI). Esistono altre prove di Pozzi con il timbro a secco FOTOGRAFIA P. POZZI MILANO, senza l'ovale a racchiudere la scritta.

59 Pozzi 1903, 395. Quasi certamente non vi sono parentele tra i due Pozzi.

60 Paoli 1999, 185; Paoli 2010a, 218, scheda 111.

61 Segnalo comunque l'ipotizzata datazione al 1875 in Trento 2008, 450, nota 71.

62 Riccini 1979, 174.

63 Fotografie eseguite nel 1870; Pozzi 1903, 395.

64 Rimando ad Agosti, Ceriana 1997, 226, 232 nota 13; la lettera citata in ASAB, Tea M I 2 è in realtà datata 11 agosto 1866, che può essere ragionevolmente l'anno d'esecuzione dello scatto.

65 Il tema richiederebbe un intervento a sé, peraltro auspicato, sull'intero scenario milanese della fotografia destinata a illustrare opere d'arte; qui offro soltanto, inevitabilmente, pochi cenni utili a cercare nuove relazioni dentro i decenni di formazione e attività di Pompeo Pozzi. Rimando ancora alle prime indicazioni della biografia in Paoli 2010b, 296, *ad vocem*, con gli utili riferimenti ai suoi lavori, ricostruiti grazie alla lettura dei soggetti e dei negativi, e bibliografia. A titolo d'esempio segnalo che la collaborazione di Pozzi con la Fabbrica del Duomo, giustamente riconosciuta grazie alla presenza nella Fototeca della Veneranda Fabbrica di negat ivi a lui ascrivibili, può essere sostenuta dal suo piccolo impiego in un'opera di importanza però grandissima, l'*Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, di Jules Labarte (Album, I, tavola VI, 1864): in quel caso egli fece da supporto per la riproduzione fotolitografica del Dittico delle cinque parti ravennate conservato nel Tesoro della Cattedrale (di cui peraltro era stato fotografato il calco). Al 1864, o poco prima, il nostro è dunque soltanto ricordato come «peintre à Milan» e non come fotografo; è evidente ancora che si dovranno confrontare fonti ben più allargate di quelle proprie della sola storia della fotografia milanese, da cui le modeste aperture di questo mio intervento.

66 Cerutti, Pomata 2001, 660-1.

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
11, 2022, 197-212

negli anni Quaranta aveva visto i suoi momenti di successo grazie alle commissioni del padre ai vedutisti più in voga del momento. Nei suoi locali si custodirono temporaneamente opere vendute per conto di terzi, sui limitati flussi di mercato da cui affiorano talvolta degli affari: una *Madonna del Velo* artatamente raffaellesca dalla raccolta Brocca, spacciata nel 1869 a Boxall ma senza successo,[67] o la cessione a Gian Giacomo Poldi Pezzoli di un «quadretto olandese» che la ricevuta relativa scopre come «…un piccolo dipinto su tavola di scuola tedesca rappresentante una Madonna con il Bambino»: un'opera della cerchia di Hans Memling.[68]

Invece, quale atteggiamento avrà poi assunto il Pozzi nel turbinio dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874, dove attorno alle vetrine si rinsaldava un nuovo corso di affari e prospettive culturali per Milano? Pompeo prestava 40 opere, specificate nel catalogo, e tutte concorrono a formare la classica fornitura da battaglia del mercante di mezza fascia di quegli anni: armature e armi da trofei, pezzi orientali, strumenti musicali pittoreschi, microsculture e mobilio, proprio come nelle tane degli antiquari di Induno.[69] Ma nessuno di questi oggetti si trasferiva poi direttamente al Museo d'Arte Industriale. Pompeo non sembra figurare tra i donatori, collaboratori o corrispondenti dell'epopea dei musei civici milanesi e manca al suo identikit un attivismo culturale anche solo secondario ai propositi di guadagno, rispetto alla militanza di decine di sostenitori di istituzioni culturali, in quel frangente. Questa non fu certo la realtà in cui si mosse attivamente Pozzi da qui alla fine della sua vita, e viene piuttosto da chiedersi se considerò per davvero suo rivale sul mercato Giulio Rossi, autore delle raffinate fotografie a corredo dell'Esposizione, presto messe a profitto da mercanti, collezionisti e studiosi;[70] di certo anche Pompeo venne sondato per la campagna fotografica del 1874, ma senza un esito positivo.[71]

Non si discute tuttavia il successo raggiunto dal fotografo Pozzi, né il suo prezioso lascito per mezzo della fotografia avente come soggetto l'opera d'arte. Tra 1878 e 1879 ebbe ancora tempo per condurre una parte della campagna di catalogazione fotografica dei monumenti lombardi promossa dal Ministero, poi proseguita da Carlo Lose, magari balenata nella mente di Luca Beltrami in una futura reminiscenza, tra le «fotografie, divenute rarissime, eseguite già da qualche decennio, le quali ci ricordano monumenti, opere d'arte, strutture che oggi più non esistono…».[72] La notorietà di Pozzi si confuse poi con rapidità e nel 1899 Giulio Carotti, richiamando l'acquisto per Brera dei *Due devoti* d'autore ancora in esame,[73] sfogliava riproduzioni di opere del Boltraffio e ricordava lontana la Madonna di Lodi «anticamente fotografata dal fotografo Pozzi di Milano».[74]

67 Ringrazio per la segnalazione Olga Piccolo.

68 L'opera (inv. 1047) è venduta per 570 lire il 3 luglio 1878; Galli, Squizzato 2011, 170, 172 nota 76. In data 30 settembre, ma di un anno non indicato di questo stesso decennio, Pompeo desidera presentare a Poldi Pezzoli «il noto pittore R. Van Haannen delle nevi», paesista olandese probabilmente ingaggiato dalla scuderia Pozzi, di modo che visitasse «la sua scielta galleria» e «i suoi tesori». Con queste due righe di un biglietto da visita possiamo ben avvertire la maglia di relazioni che doveva legare un mercante suo pari, attivo su più fronti di mercato, ai suoi clienti, specialmente i più illustri; Archivio Fondazione Brivio Sforza, Museo e Biblioteca Poldi Pezzoli.

69 «Nel negozio dell'antiquario»; cf. Regonelli 2017, 159.

70 Tunesi 2020-21, 157-8. Per Giulio Rossi: Rebora, Sassi 2010, 297-9, *ad vocem*.

71 Tunesi 2020-21, 153.

72 Polifilo 1899; Mozzo 2002, 866.

73 La tavola fu certamente fotografata ancora in collezione privata; Fiorio 1988, 415-19.

74 Carotti 1899, 330.

Bibliografia

Agosti, G.; Ceriana, M. (1997). «Il fondo fotografico antico». Agosti, G.; Ceriana, M. (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, 225-36.

Arrigoni, P. (1969). *Milano nelle vecchie stampe*, vol. 1. Milano: Cassa di risparmio delle province lombarde.

Atti (1841). *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' Premj*. Milano: Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola

Bonetti, M.F. (2003). «D'après le Daguerréotype… L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia». Bonetti, M.F.; Maffioli, M. (a cura di), *L'Italia d'argento: 1839-1859, storia del dagherrotipo in Italia*. Firenze: Alinari, 31-40.

Biorci, D. (1832). *La Galleria De Cristoforis: poemetto in ottava rima*. Milano: Manini.

Buratti Mazzotta, A. (2013). «La didattica del disegno edile e la cultura delle scuole tecniche nell'Ottocento a Milano». Lacaita, C.G.; Fugazza, M. (a cura di), *L'istruzione secondaria nella Milano unita. 1861-1901*. Milano: FrancoAngeli, 258-73.

Caimi, A. (1862). *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862: Memoria di Antonio Caimi segretario della R. Accademia di Belle Arti di Milano dettata nell'occasione della Esposizione universale di Londra del 1862*. Milano: Pirola.

Canella, M. (1998). «Schede delle opere e dei documenti in mostra. Le Cinque giornate». Della Peruta, F.; Mazzocca, F. (a cura di), *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*. Milano: Skira, 255-60.

Cani, F. (1993). *Costruzione di un'immagine. Como e il Lario nelle raffigurazioni storiche dal Medioevo al Novecento*. Como: NodoLibri.

Carotti, G. (1899). «R. Galleria di Brera in Milano. Giovanni Antonio Boltraffio (a proposito dell'acquisto della tavola dei due divoti)». *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, 4, 298-331.

Cassanelli, R. (1996). «La fotografia nell'Accademia di Brera. Le prime acquisizioni, 1850-1860». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: Federico Motta, 31-8.

Cassanelli, R. (2000a). «Fotografia, storiografia artistica, restauro. Qualche indizio di percorsi incrociati a Milano intorno al 1850». Balzarini, M.G., Cassanelli, R. (a cura di), *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*. Milano: Jaca Book, 227-35.

Cassanelli, R. (2000b). «Da modello a documento. Ruoli e funzioni della fotografia nell'Accademia di Brera nel XIX secolo». Miraglia, M.; Ceriana, M. (a cura di), *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera*. Milano: Electa, 49-57.

Cerutti, S.; Pomata, G. (2001). «Premessa». *Quaderni storici*, 108(3), 647-63.

Colonna, G. (2006). «Introduzione: Pinelli e la Storia Romana». Colonna, G. (a cura di), *Istoria Romana incisa all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano L'anno 1818, e 1819*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 5-51.

De Gubernatis, A. (1889). *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi: pittori, scultori, e Architetti*. Firenze: Luigi e A.S. Gonnelli Edit.

Fiorio, M.T. (1988). «Scheda 201». *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*. Milano: Electa, 415-19.

Galli, L.; Squizzato, A. (2011). «Appendice documentaria». Galli, L.; Mazzocca, F. (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: L'uomo e il collezionista del Risorgimento*. Torino: Allemandi, 153-72.

Gazzetta (1850). *Gazzetta universale politica, letteraria, tecnica e commerciale*. Milano: Boroni e Scotti.

Guida di Milano (1870). *Guida di Milano*. Milano: Bernardoni.

Il Pirata (1843) *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà*. Milano: Radaelli.

Journal (1830). *Journal of the Franklin Institute*, 5. Philadelphia: Franklin Institute.

Levi, G. (1989). «Les usages de la biographie». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6, 1325-36.

Lise, G. (1976). *Stampe popolari lombarde*. Milano: Electa.

Magistrelli, G. (2010). «Tra fotografia ed editoria: dalla sperimentazione alla consapevolezza tecnica nella trattatistica fotografica a Milano tra il 1839 e il 1878». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 53-64.

Mazzocca, F. (1981a). «L'illustrazione romantica». Zeri, F. (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*. Vol. 9, t. 2, *Grafica e immagine, Illustrazione e fotografia*. Torino: Einaudi, 321-419.

Mazzocca, F. (1981b). «Le Esposizioni d' Arte e d' industria a Milano e Venezia (1805-1848)». *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 61-229. Quaderni del seminario di storia della critica d'arte 1.

Mazzocca, F. (2007). *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Mazzocca, F. (2016). «Il volto dell'Ottocento nella galleria di ritratti della Società degli Artisti e Patriottica di Milano». Mazzocca, F. (a cura di), *Cenacolo Belgioioso. I ritratti*. Milano: Medusa, 11-15.

Milano, A. (2001). «Il catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi del 1824». *Rassegna di Studi e di Notizie*, 25, 83-117.

Miraglia, M. (1996). «Luigi Sacchi artista e fotografo, interprete della cultura del suo tempo». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: F. Motta, 11-30.

Miraglia, M.; Bonetti, M.F. (1996). «Schede delle opere esposte». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: F. Motta, 133-53.

Mozzo, M. (2004). «Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione». Castelnuovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*. Vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*. Torino: Einaudi, 847-70.

Ottolini, V. (1887). *La rivoluzione lombarda del 1848 e 1849*. Milano: Hoepli.

Paoli, S. (1989). «Le origini della fotografia a Milano. Dagherrotipi e stampe da calotipo». *AFT. Rivista di Storia e Fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano*, 5(10), 65-75.

Paoli, S. (1999). «La rappresentazione fotografica (1839-1926)». Ginex, G.; Rebora, S. (a cura di), *Imprenditori & cultura: raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*. Milano: Mediocredito lombardo, Gruppo Intesa, 182-201.

Paoli, S. (2004). «Schede». Paoli, S. (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 143-220.

Paoli, S. (2010a). «Le fotografie». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 169-270.

Paoli, S. (2010b). «I fotografi». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 282-3, 295-6.

Polifilo [Beltrami, L.] (1899). «Per il maggiore incremento degli studi (a proposito dell'Archivio fotografico)». *Corriere della Sera*, 16 novembre.

Pozzi, L. (1903). «Leonardo da Vinci e il disegno del Duomo di Pavia». *Bollettino della società pavese di Storia Patria*, 3, 390-411.

Rebora, S.; Sassi, G. (2010). «I fotografi». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 297-9.

Rebora, S. (2019). «Giovanni Migliara. Viaggio in Italia». Rebora, S. (a cura di), *Giovanni Migliara: viaggio in Italia*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 12-25.

Rosci, M. (1975). «L'evoluzione del "semplice" paesaggio: Basiletti e Giuseppe Bisi». Gozzoli, M.C.; Rosci, M. (a cura di), *Il volto della Lombardia: da Carlo Porta a Carlo Cattaneo: paesaggi e vedute 1800-1859*. Milano: Gorlich, 72-80.

Rosci, M. (1987). «Le Accademie: dall'avanguardia alla conservazione». *La Lombardia delle Riforme*. Milano: Electa, 223-59.

Riccini, R. (1979). «Pozzi Pompeo». Bollati, G.; Gernsheim, H.; Palazzoli, D. (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*. Milano: Electa, 174.

Sacchi, G. (1837). «G. Migliara». *Cosmorama Pittorico*, 17, 130-3.

Trento, D. (2008). «Copie e calchi in Certosa per la storia dell'arte lombarda». Bentivoglio-Ravasio, B.; Lodi, L.; Mapelli, M. (a cura di), *La Certosa di Pavia e il suo museo: ultimi restauri e nuovi studi = Atti del convegno* (Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005). Milano: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, 425-51.

Tunesi, L. (2020-21). «Una "dilicata mansione" per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'esposizione)». *Rassegna di Studi e di Notizie*, 41, 147-63.

Valli, F. (1996). «1851, foto di gruppo con artisti milanesi». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: F. Motta, 39-45.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 11 – Ottobre 2022

Da Parigi a Torino
Roberto d'Azeglio, la destinazione pubblica delle belle arti e la Reale Galleria

Maria Beatrice Failla
Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The aim of this paper is to investigate the events connected with the establishment of the Reale Galleria di Torino as a public museum in 1832 in relation to the training path of its first director, Roberto d'Azeglio, who was in voluntary exile in Paris, where he came into contact with artists from the entourage of David's pupils in the 1820s. The function of the museum for d'Azeglio is the same as that identified by Quatrémere de Quincy: an institution of high civic value strongly linked to the present. Contemporary art and ancient art can thus establish a close dialogue to consolidate the ethical and civic involvement of visitors.

Keywords Royal Gallery of Turin. Civil function of the museum. Parisian Salons. Training of artists.

1 Introduzione

Inaugurata il 2 ottobre 1832 in concomitanza con il genetliaco di Carlo Alberto, la Reale Galleria di Torino venne celebrata come il fulcro della politica culturale del nuovo sovrano che con generosità donava finalmente alla pubblica fruizione le opere delle raccolte dinastiche **[fig. 1]**.[1]

Nonostante la prima stagione del museo allestito in Palazzo Madama si concluda con le dimissioni del suo primo direttore, amareggiato dalla convivenza con le aule destinate al senato e dalla scarsità dei fondi destinati ai nuovi accrescimenti, la storiografia artistica sembra aver ripercorso il solco tracciato dalla retorica ottocentesca, sempre tesa a restituire un'immagine trionfante della Galleria, a partire dal *topos* letterario dell'apertura del museo predisposta *ex novo* in pochi mesi, fino al giudizio quasi indiscriminato sulla rinomanza europea delle collezioni riecheggiato dalla stampa piemontese.[2]

È il dicembre del 1854 e Roberto d'Azeglio nel rassegnare le dimissioni dal ruolo di direttore della Reale Galleria si paragona, con la gravità consueta dei suoi toni, a Dante che con sollievo fuoriesce dalla selva oscura.[3]

1 Per le vicende relative all'istituzione della Reale Galleria cf. Ghisotti 1980 e Astrua 2011, 145-72.

2 Cf. *Gazzetta Piemontese*, nr. 116 del 29 settembre e nr. 117 del 2 ottobre dell'anno 1832; cf. anche Costa 1833.

3 Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-03-07
Accepted 2022-06-01
Published 2022-09-26

Open access

Citation Failla, M.B. (2022). "Da Parigi a Torino. Roberto d'Azeglio, la destinazione pubblica delle belle arti e la Reale Galleria". *MDCCC*, 11, [1-54] 213-226.

2 Roberto d'Azeglio direttore riluttante

Che la direzione del museo fosse un incarico oneroso per Roberto, un 'peso' dal quale da tempo il fratello Massimo gli consiglia nelle sue lettere di sollevarsi, non è una novità, Roberto minaccia le dimissioni praticamente da quando viene nominato, ma all'altezza degli anni Cinquanta, alla vigilia di una nuova stagione per la Galleria e per lo stato sabaudo, Roberto d'Azeglio si sente, ancor più che nel 1832, l'uomo sbagliato al momento sbagliato (Astrua 2011).

L'uomo sbagliato al momento sbagliato, quando Carlo Alberto decise di sancirne la nomina con le regie patenti del 19 giugno 1832, Roberto in effetti lo fu davvero, almeno per gli esponenti della corte che, sotto l'egida di Prospero Balbo, da anni si affaccendavano intorno al progetto di un museo aperto al pubblico e con frustrazione ne vedevano affidate le tappe finali ad un giovane esuberante rampollo dell'aristocrazia più conservatrice appena rientrato dall'esilio prudente e volontario a Parigi.[4]

In realtà la Reale Galleria del 1832, ancora strettamente legata, per bilancio e per conduzione, agli uffici della Real Casa e con gli orari di accesso fortemente limitati, non è un'istituzione pubblica così come ormai i musei tardo settecenteschi inaugurati nella stagione della la *jeunesse des musées* e l'avventura del Musée Napoléon avevano insegnato ad identificare (Astrua 2011).[5]

Una 'Galleria dei Classici Italiani' parzialmente aperta ai visitatori esterni in Palazzo Reale in realtà esisteva già fin dal 1822: era stata affidata da Carlo Felice al Conservatore delle Reali Gallerie Giuseppe Galleani di Canelli sotto il gran ciambellano Asinari di San Marzano e già rappresentava un amaro compromesso rispetto al museo da aprire nei locali dell'università che fin dagli anni napoleonici Balbo Costa Vernazza, Peyron e Promis andavano progettando rintracciando pazientemente sul territorio le opere risparmiate dalle requisizioni francesi e dalle soppressioni (Failla 2011). Le puntigliose lettere di Lodovico Costa, al Galleani di Canelli prima e a Roberto d'Azeglio poi, con le richieste sugli orari di visita e i consigli sul «deprecabile sistema delle mance ai custodi» costituiscono una implicita e malcelata rivendicazione di quel progetto (Failla 2007a; 2007b).[6]

La scelta di trasferire parte delle collezioni in Palazzo Madama, fortemente voluta dal suocero di Roberto, Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno, nominato Gran Ciambellano nel 1828, marcava tuttavia la distanza, non solo materiale, rispetto alle iniziative precedenti e avviava di fatto una *damnatio memoriae* rispetto alla politica culturale di Carlo Felice.

I lavori per il riadattamento delle sale e per l'allestimento delle opere si protrarranno in realtà ben oltre l'inaugurazione del 1832: se le opere erano in gran parte state restaurate nel corso degli anni Venti, i pagamenti alle maestranze di corte registrano incessantemente per almeno un lustro le attività per realizzare parapetti, dissuasori, vetri di protezione per le opere, e per rimettere in uso i pavimenti in parquet delle sale e le tappezzerie (Astrua 2011).

L'autonomia delle scelte del nuovo direttore è in questi anni fortemente limitata e la presenza di un plico di lettere di Alfieri di Sostegno, depositate da Roberto tra le carte amministrative ufficiali del museo dopo la morte del suocero, suona quasi come un gesto provocatorio a voler giustificare la sua impotenza.

«Le trasmetto la raccolta delle lettere di mio suocero li quali potranno giovarle a buon rendere ragione delle varie difficoltà contro cui ho dovuto lottare per conseguire il mio scopo» scrive Roberto a Giovanni Vico, solerte segretario:

> Il M.Se Alfieri era uomo retto e a me affezionato, ma gelosissimo ad un tempo della propria autorità, a che nulla valeva si operasse senza di lui. Nella mia qualità di Direttore della Galleria, io doveva (così comportava la mia patente) conformarmi alle istanze del Gran Ciambellano: questi era uomo iniziato nelle bisogne politiche, come ex ambasciatore in Francia e dotato di molti pregi, ma digiuno affatto di ogni idea delle Arti.[7]

L'ingerenza del Gran Ciambellano e dell'economato della corte (che concederà alla Galleria un, seppur esiguo, bilancio autonomo solamente nel 1836) era pressante soprattutto in relazione alle proposte di nuovi acquisti inoltrate dal Direttore (spes-

4 Sul panorama culturale negli anni di Prospero Balbo si rimanda a Romagnani 1988 e 1990.

5 Sulla museologia negli anni a cavallo tra sette e ottocento si rimanda a Georgel, Julhiet-Charvet 1994.

6 Per le lettere di Lodovico Costa cf. Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28, lettere di Ludovico Costa a Roberto d'Azeglio.

7 Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28, lettere di Alfieri di Sostegno a Roberto d'Azeglio.

Figura 1 Tito Boselli e Paolo Toschi, *Veduta di Palazzo Madama*. Dal dipinto di Giovanni Migliara di proprietà di Carlo Alberto. Torino, Galleria Sabauda. Da R. d'Azeglio, *La Reale Galleria di Torino Illustrata*, vol. 3, Torino 1841, tav. C

so respinte), che, oltre ad un museo che costituisse l'apologia della dinastia sabauda e di Carlo Alberto (come assicuravano i ritratti e i busti dinastici e gli smalti di Constantin collocati nelle due sale iniziali), erano orientati a montare una crestomazia di antichi maestri che proiettasse la Reale Galleria nel novero delle grandi pinacoteche europee nate con la Restaurazione.

L'obiettivo, a dire il vero, era ambiziosissimo anche a discapito della carenza di fondi.[8]

Condizionata come era dalla stratificazione delle scelte del collezionismo dinastico, la quadreria non consentiva di costituire un'antologia esaustiva di tutte le scuole pittoriche: grande assente era, come è noto, il Rinascimento toscano, mentre la collezione appariva fortemente sbilanciata solo su alcuni fronti, come la pittura del Seicento fiammingo e olandese approdata a Torino nel 1742 dalle raccolte del principe Eugenio di Savoia Soissons.[9]

3 La *Reale Galleria Illustrata* e lo sguardo alla Francia

Roberto mette in atto nel frattempo mirate strategie di promozione. Tra queste a partire dal 1836 la pubblicazione in fascicoli della *Reale Galleria Illustrata*, un'impresa editoriale italiana e non municipale nelle intenzioni del suo fondatore, volta a diffondere la conoscenza delle opere del museo.[10]

È alle riviste parigine che d'Azeglio si rivolge in prima istanza per assicurare una efficace cassa di risonanza per la Galleria (e per il suo direttore).

La scelta, certamente non casuale, ricade su due testate molto diverse tra loro: una più liberale, *L'Artiste*, la voce del romanticismo francese fondata nel 1831 da Achille Ricourt che ospitava le lettere di Delacroix e dove nel 1834 era comparso l'editoriale di Théophile Thoré su *L'Art social et progressif*: l'altra più paludata e tradizionale, il settecentesco *Journal des Savants* che a quelle date era ancora la tribuna più eccellente per gli esponenti dell'Institut Royale de France e dell'Académie.[11]

La scena dell'Académie, dove Quatremère de Quincy è ancora negli anni Trenta uno dei protagonisti indiscussi, è il vero palcoscenico al quale Roberto si rivolge con autentica dedizione, fino ad esserne annesso come corrispondente estero nel 1839.

8 Narciso Nada (1965) ricorda l'esistenza di uno scritto, non pubblicato, e destinato all'editore Vallardi nel 1832, in cui Roberto d'Azeglio espone le direttive a cui si sarebbe attenuto nello svolgimento del proprio incarico di direttore della Reale Galleria di Torino, successivamente riprese in uno scritto, pubblicato in lingua francese, intitolato *Prospectus. La Galerie royale de Turin illustrée par Roberto d'Azeglio directeur de cet établissement, membre des académies de beaux-arts de Turin, Milan, etc. Dédiée à S.M. le Roi Charles Albert* e nella introduzione al primo volume della *Reale Galleria illustrata* (Nada 1965, 168-70).

9 Per le vicende relative agli acquisti per la Galleria, De Blasi 2011, 211-40.

10 Sulla *Reale Galleria Illustrata* cf. Villano 2008.

11 Cf. d'Azeglio 1836, 235; si veda anche Bourgeois de Mercey 1841.

e-ISSN 2280-8841

Figura 2 Paolo Toschi, *Entrata vittoriosa di Enrico IV a Parigi*. Incisione dal dipinto di François Gerard, 1826 ca.

È Quatremère, l'autore delle *Lettres à Miranda* (ovvero delle *Lettere sul pregiudizio che potrebbero causare alle Arti e alla Scienza la rimozione dei monumenti dell'arte dall'Italia, lo smembramento delle scuole, la spoliazione delle sue collezioni, gallerie, musei, etc.*) che nel 1796 si era distinto come l'unica voce che si era sollevata contro la pratica delle requisizioni napoleoniche rivendicando il valore del contesto geografico e culturale dei monumenti, il modello di riferimento per Roberto, quello da cui ambisce riconoscimento e approvazione.[12]

Ne abbiamo conferma dalla minuta inedita di una lettera, conservata nelle carte d'Azeglio dell'Archivio Storico del Comune di Torino, rivolta da Roberto a Quatremère nel 1838, dove il piglio nervoso e sicuro della grafia di Roberto si increspa a più riprese nel presentare all'erudito francese il suo volume:

> Vogliate, Ms, permettermi di scegliere questa circostanza per esprimervi quale sia per me l'onore di avere l'occasione di scrivere ad un personaggio il cui talento e la profonda erudizione hanno accresciuto le scienze archeologiche e donato un nuovo sviluppo alla filosofia dell'Arte e al quale l'Europa ha giustamente conferito la preminenza tra gli uomini di genio [...]
>
> Nel raccomandare infine il mio libro alla benevolenza di colui al quale tutti coloro che coltivano le arti devono il titolo di padre, mi prendo la libertà di concludere la mia lettera con le parole che appartengono al saggio autore della Vita di Raffaello [cioè lo stesso Quatremère]: il mio libro è semplicemente un omaggio tributato al primo scrittore della pittura antica e moderna, da parte di uno dei suoi più grandi ammiratori.[13]

Quatremère dunque paragonato a Vasari.

Non sappiamo se Quatremère, ormai avanti negli anni, abbia risposto personalmente ma certamente lo fece l'erudito e archeologo Raoul Rochette, suo assistente personale e segretario dell Académie, con il quale il carteggio custodito nelle

12 Su Quatremère e le *Lettres* cf. Quatremère de Quincy 2002.

13 Torino, Archivio Storico del Comune, ASCT, Archivio Pes di Villamarina, Carte Roberto d'Azeglio, f. 2.37.

carte Vico attesta da quel momento in poi una sincera amicizia e una fitta corrispondenza.[14]

A leggere in filigrana gli scritti artistici di d'Azeglio, così come ci appaiono ricomposti e annotati nelle due edizioni Le Monnier degli anni Sessanta, i punti di contatto con il pensiero di Quatremère, quando non le sovrapposizioni e le citazioni dirette, appaiono in effetti evidentissimi per comporre il suo pensiero estetico e la sua 'filosofia dell'arte'.

Un altissimo valore educativo, politico ed etico della produzione artistica, che deve porsi come primo scopo quello di adottare temi nobili e generosi per suscitare analoghi sentimenti nell'animo dello spettatore. La stessa sintonia perfetta tra destinazione pubblica, un efficace sistema di incoraggiamento e committenza e la mozione degli animi dei riguardanti evocate da Quatremère nelle *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* del 1815.

Un'arte sociale, che «deve rivolgersi più allo spirito che agli occhi», ed un nesso inscindibile tra antico e contemporaneità, legati indissolubilmente dalla stessa necessità educativa eternamente perpetrata dalle opere, costituiscono in sintesi i perni della concezione estetica di Roberto, che non può che essere considerata attraverso una lettura in parallelo dei giudizi (e delle iniziative) sulle opere antiche della Reale Galleria e su quelle degli artisti a lui contemporanei.[15]

La *Reale Galleria Illustrata*, dove Roberto cura con precisione quasi esasperata gli abbinamenti tra gli incisori della scuola parmense di Paolo Toschi e le opere antiche da riprodurre, è, ad esempio, uno di quei territori di incontro e confronto tra antico e moderno. Alle opere antiche, come già per Ludovico Costa, era demandato il compito di risollevare gli esiti della produzione contemporanea, viziata dalla decadenza e dalla trascuratezza degli studi accademici, a partire dalla formazione dei giovani artisti che si sarebbero potuti giovare della consultazione delle testimonianze figurative dei grandi maestri.[16]

Gli anni trascorsi a Parigi, dove Roberto dichiara di aver fondato la sua formazione sulla cultura figurativa, e un'attenzione mai interrotta verso il contesto francese, vengono a costituire così una possibile chiave di lettura per le scelte poi adottate in Piemonte sia nel ruolo di direttore della Reale Galleria sia come consigliere dell'Accademia Albertina, presieduta dal 1832 dallo stesso Alfieri di Sostegno.[17]

Gli anni del soggiorno parigino coincidono con un momento cruciale per la pittura francese nella contrapposizione tra classicismo e romanticismo e certamente Roberto frequentò le sale del fatidico Salon del 1824, quello in cui venne riconosciuto l'astro emergente di Ingres e Delacroix espose la tela con il *Massacro di Scio* (*La peinture française des années romantiques*, 73-92; Chaudonneret 1999, 79; Delécluze 1824a, 3; 1824b, 1).

Nonostante ciò le informazioni di cui disponiamo (sulle quali si sono assestati gli studi di Narciso Nada e la storiografia artistica successiva) sulle frequentazioni artistiche coltivate durante i soggiorni a Parigi sono ancora quelle tramandate da Giorgio Briano (che si giovava di testimonianze dirette) nella biografia di Roberto del 1861:

> Azeglio stette a Parigi fino al 1826, e fornito avendo per allora il suo compito politico, si volse tutto alle arti. Introdotto da' suoi amici in casa del barone Gérard, primo pittore del re di Francia, dove convenivano i primi artisti di quel paese e gli stranieri che a Parigi capitavano, legossi d'amicizia co' più rinomati: Gros, Girodet, de la Roche, Gudin, Horace Vernet, Guérin ed altri, coi quali avea ricambio quasi continuo di lumi e di gentilezze. Più spesso n'ebbe però col Hersent e Roberto Lefèvre, il cui studio frequentò per più mesi. (Briano 1863, XVII-XVIII)

4 Gli anni parigini e le riflessioni sulla pittura francese

Da queste poche righe occorre ripartire e, ancora una volta, le postille di d'Azeglio ai suoi scritti ripubblicati negli anni Sessanta, dove sono frequenti i riferimenti alla scuola francese moderna in una successione di sguardi e di giudizi che si stratifica fino alla metà del secolo, possono fornire una serie di appigli che occorre tuttavia districare riaprendo il capitolo, fino ad ora poco frequentato dalla storiografia, dei rapporti tra Piemonte e Francia nella prima metà del XIX secolo.

Ciò che emerge dalla biografia di Briano è una grande familiarità con i pittori che si potevano an-

14 Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28.

15 La citazione, che si concludeva con «infine l'utilità, che deve essere il punto di vista dell'Arte, è l'utilità morale» è tratta da Quatremère De Quincy 1815, 11-12.

16 Cf. Mavilla 2005, 115-43.

17 Per il periodo trascorso da Roberto d'Azeglio a Parigi: Briano 1863, XVII-XVIII; poi ripreso da Nada 1965, 101-44.

noverare nella prima generazione degli allievi di David, ma anche con le nuove personalità legate al romanticismo storico via via celebrate dalla critica dei Salons parigini.

Alle soglie del secondo decennio David, la cui immagine era troppo compromessa politicamente, ripiega in un esilio volontario in Belgio, mentre i suoi allievi di prima generazione, il gruppo delle cosiddette 'Quattro G.' composto da Gros, Gérard, Girodet e Guérin, sono alla ricerca di nuove strategie di riposizionamento e di riconoscimento ufficiale non senza accese rivalità. Nel frattempo una seconda generazione di artisti comincia ad emergere. Sarà Gérard, come è noto, a risalire quasi indisturbato la china degli onori ufficiali della corte a discapito di Girodet e Guérin, che ripiegheranno sulla committenza privata, e di Gros, l'erede prediletto da David per perpetrare una vera pittura di storia Dopo una inesorabile perdita di consenso Gros arriverà, come è noto, al suicidio nel 1835.[18]

Per Roberto d'Azeglio Gérard incarna perfettamente la funzione educativa attualissima della pittura di storia e da una lettera (finora attribuita in realtà dalla critica a Massimo) apprendiamo che la frequentazione del suo *atelier* risale al 1816, quando l'artista era in procinto di ultimare la grande tela con l'*Entrata di Enrico IV a Parigi*, oggi a Versailles, che ben simboleggiava il reinsediarsi della monarchia di Luigi XVIII, la cui figura era già stata accostata a quella di Enrico IV in occasione dell'ingresso trionfale a Parigi il 5 maggio del 1814 quando sul Pont Neuf era stato rimpiazzato il monumento equestre del capostipite dei Borboni distrutto nei giorni della rivoluzione.[19]

È nell'atelier di Gérard che Roberto conosce l'incisore Paolo Toschi, al quale il pittore francese aveva commissionato la traduzione a bulino dell'Entrata di Enrico IV, e che diventerà la figura di riferimento di d'Azeglio per le incisioni della *Reale Galleria Illustrata* **[fig. 2]**.[20]

Agli auspici di Gérard, divenuto nel frattempo pittore di corte di Luigi Filippo, Roberto si rivolge nel 1836 per raccomandare il viaggio a Parigi di Giovanni Battista Biscarra, in cerca di modelli e di ispirazioni per interpretare la pittura di storia e per completare il grande telero con *La promulgazione del codice civile albertino* commissionato da Carlo Alberto nel 1835, come ricorderà nelle sue lettere anche lo stesso Biscarra.[21]

L'eroe di Roberto è tuttavia, nonostante il triste declino lamentato ancora nel '37 anche da Quatremère de Quincy, Antoine-Jean Gros «uno dei più fulgidi pennelli della moderna scuola di David, i cui quadri rappresentanti la battaglia d'Aboukir e gli appestati di Jaffa si direbbero coloriti da qualche fiammingo» (d'Azeglio 1862, 120).

D'Azeglio, che dimostra una conoscenza diretta e approfondita del dipinto, aveva potuto osservare direttamente la grande tela con la *Battaglia di Aboukir*, che era stata fatta allestire e restaurare da Murat nel Palazzo Reale di Napoli, poiché nel 1825 Gros la aveva riacquisita a sue spese. Da quel momento la tela gode di una rinnovata e ininterrotta fortuna espositiva: nel 1829 fu esposta privatamente mentre nel 1833-35 dopo essere stata acquistata dallo Stato francese, fu esposta al Palais du Luxembourg (1833-35), infine dal 1835 in poi passò a Versailles **[fig. 3]**.[22]

L'associazione tra il colorito di Gros e la pittura densa e pastosa di Veronese e di Rubens non è nuova per la critica di quegli anni. È, ad esempio, il critico Charles-Paul Landon, già nel 1807, a paragonare, commentando la *Battaglia di Aboukir*, il colorito veneziano e rubensiano al pennello di Gros e a preparare il terreno per la linea di discendenza tra Gros, Gericault e Delacroix che la critica consacrerà in contrapposizione con l'asse David-Ingres a partire degli anni Sessanta (Landon 1807, 13).

Ancora nel 1845 Jean Baptiste Delestre, nella biografia di Gros, scrive: «Rubens lui a montré comment on charge une palette. Véronèse a déroulé de grandes machines sous les yeux de Gros». E più avanti, tirando le somme: «il se rapproche de Rubens et de Paul Véronèse par le coloris et l'apparat» e ancora: «il rappelle souvent le Titien pour la viguer et l'harmonie» (Delestre 1845, 315). Nella Francia della Restaurazione i quadri eseguiti da Rubens per Maria de' Medici, trasportati al Louvre dal Palais de Luxembourg nel 1815 e le *Nozze di Cana* di Veronese, uno dei frutti delle spoliazioni veneziane che Canova era stato costretto a lasciare a Parigi, rappresentano dei testi figurativi di fondamentale importanza per la formazione degli artisti, sia per gli espedienti tecnici e stilistici ma anche, e soprattutto, per la meravigliosa capacità di orchestrare scene corali con numerose figure e di predisporre efficaci espedienti di narrazione per la storia contemporanea.

18 Sulla vicenda si rimanda al volume *Le Suicide de Gros*, 2010.

19 *Lettres adressées au Baron Gérard par les artistes et les personnages célèbres de son temps*, t. II, Parigi 1886.

20 Cf. *Paolo Toschi* 2005. Archivio Toschi, Cont. 56/c b.1 ff. 1-6, Lettere di Roberto e Massimo d'Azeglio a Toschi; f. 6, Lettere di Roberto a Toschi, 1 Settembre 1834. Parma: Museo Glauco Lombardi.

21 Per la lettera di Biscarra cf. Maggio Serra 1991, 62 nota 31.

22 Sulle vicende del dipinto di Gros si rimanda al contributo di Irollo 2008. Per questioni tecniche e di restauro cf. D'Alconzo 1999.

Figura 3 Antoine Jean Gros, *La Battaglia di Aboukir*. Versailles, Musée National du Château

Il contesto individuato da d'Azeglio per soffermarsi sulla tecnica e sulle mestiche di Gros è quindi, non a caso, quello delle note al testo dedicato alle opere di Veronese per la *Reale Galleria Illustrata*: solamente Gros è in grado di gareggiare, per qualità e conservazione dei pigmenti, con la pittura veneta, mentre i procedimenti pittorici di Gérard e Girodet falliscono dopo le prime lusinghe per gli occhi ed ingialliscono in poco tempo (d'Azeglio 1861c, 439).

5 Antichi e moderni nel dibattito sulla destinazione pubblica delle opere

Il restauro si rivela così un altro terreno di incontro e confronto tra antico e moderno.

Roberto non lo intende tuttavia come sovrapposizione stilistica degli artisti moderni agli antichi maestri (come aveva fatto Girodet nel ridipingere il volto di Santo Stefano nella tavola di Giulio Romano con il martirio del santo riportata a Genova da Lodovico Costa e ricollocata nella chiesa di Santo Stefano) ma come fonte per studiarne la tecnica e per apprendere come mantenere inalterato nel tempo il rapporto dei colori in modo da tramandare più a lungo il messaggio di cui le opere sono portatrici.[23]

Al confronto con le *Nozze di Cana* di Veronese, pur dopo il vituperato restauro di Montemart degli anni Trenta, i pigmenti dell'entrata di Enrico IV di Gérard appaiono ad esempio già ingialliti mentre, ancora una volta, i colori dei soldati napoleonici nella *Battaglia di Aboukir* sembrano vincere anche contro il tempo.[24]

> Fu cotal verità chiaramente dimostrata, allorché il famoso quadro di Paolo Veronese, rappresentante le Nozze di Cana, dipinto per San Giorgio Maggiore in Venezia, si trovò esposto nel Museo di Parigi presso ad alcune opere di

23 Per il restauro della tavola della chiesa genovese di Santo Stefano cf. *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano scritta da Carlo d'Arco con tavole: Seconda edizione con aggiunte e correzioni*, Mantova 1842, 25. Cf. inoltre la scheda di Maddalena Vazzoler in *Napoleone e il Piemonte* 2005.

24 Sul restauro e sulla tecnica del dipinto di Veronese a Versailles cf. Ducamp 1997.

Figura 4 Paolo Caliari detto il Veronese, *Cena in casa di Simone il fariseo*. 1556-1558. Torino, Galleria Sabauda (dalle collezioni di Palazzo Durazzo a Genova, 1837)

> Girodet e di Gérard, la cui grandissima composizione dell'entrata di Arrigo IV era posta in faccia a quella del celebre Veneto, il quale trionfava ivi come avviene a corpo splendido per natura, che per tutto illumina e da tutti attrae lo sguardo. La tavola di Paolo Veronese si sarebbe detta uscita allora dall'officina di quel valoroso coloritore, mentre quella vasta distesa di bigio e di verdiccio che gli stava a fronte parea quivi situata a bella posta per darle maggior risalto, e protestare altamente a nome di tutto un secolo di tralignamento dell'arte (d'Azeglio 1862, 120).

Assumono così, per tornare alla Reale Galleria, un sapore diverso e tutto contemporaneo, la passione di d'Azeglio per le opere fiamminghe del Seicento e la spregiudicata operazione che aveva assicurato al museo torinese la *Cena in casa di Simone* di Veronese della collezione Durazzo sottraendola nottetempo alle ire dei genovesi e sostituendola con la copia seicentesca di David Corte **[fig. 4]**.[25]

25 Cf. Astrua 2004, 75-83.

Figura 5 Giuseppe Molteni, *Ritratto di Carlo Emanuele I di Savoia*. 1841. Torino, Basilica di Superga (già in Palazzo Reale)

Figura 6
François Joseph Heim, *Luigi Filippo inaugura la Galleria delle Battaglie il 10 giugno 1827*. Versailles, Musée National du Château

Anche a Torino Veronese doveva costituire una fonte di ispirazione per gli artisti moderni e nel 1836 i teleri veneti delle collezioni dinastiche, ancora esposti nella Galleria del Beaumont in Palazzo Reale, evidentemente non potevano reggere, per le più travagliate condizioni conservative, il paragone con il dipinto già in collezione Durazzo,

> la più illibata tra le grandi cene di quell'inclito artefice che sieno in tutta Europa, ora che la massima di tutte, quella che era nel convento di San Giorgio a Venezia ed ora è in Parigi, venne guastata da un malaugurato restauro.[26]

Roberto aspira ad una dimensione internazionale anche per quanto riguarda la pittura contemporanea e l'ostinazione ad assestarsi su committenze strettamente locali perseguita dalla corte sabauda suscita, come ha già sottolineato Fernando Mazzocca (1982), i suoi commenti più velenosi.

Delle opere di Paul Delaroche come la *Giovanna d'Arco interrogata in carcere* (Rouen, Musée des Beaux Arts) e di Luis Hersent, autore de *I religiosi del monte San Gottardo* (Parigi, Louvre), opere entrambe esposte al Salon del 1824, Roberto si ricorderà ad esempio quando nel 1841 potrà selezionare personalmente, contrastando il programma iconografico di Cesare Saluzzo di Monesiglio, gli artisti per le tele da collocare nella Sala del Caffè in Palazzo Reale commissionando i ritratti di Amedeo VIII, Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele I, affidati al colorismo neoveneto di Giuseppe Bezzuoli (uno dei pochi artisti italiani accolti favorevolmente nei Salons parigini), alle gradazioni fredde e rarefatte, da primitivo fiammingo, di Carlo Arienti e al pennello da prestigiatore del ritratto istoriato di Giuseppe Molteni **[fig. 5]**.[27] La qualità degli artisti risollevava così la quota dell'aggiornamento della committenza di Carlo Alberto e i soggetti e gli episodi scelti, erano, ancora una volta, quelli narrati nei testi annessi alle tavole della *Reale Galleria Illustrata* dove gli aneddoti della storia e del collezionismo dinastico costituivano l'ossatura dei commenti alle opere.

All'altezza degli anni Sessanta il giudizio di d'Azeglio su David è ormai una condanna irrimediabile ad una pittura mal colorita, rigida e geometrica che ha la naturalezza della raffigurazione di una scena teatrale (d'Azeglio 1861a).

Alla prima infatuazione per Gérard si erano nel tempo sovrapposte, nell'ammirazione di Roberto, le riflessioni pittoriche dei più giovani allievi di David su una pittura di storia declinata non più nella sua paludata accezione tradizionale ma orientata con maggior naturalezza, anche di colorito, sugli avvenimenti contemporanei, come dimostravano ormai nel quarto decennio Horace Vernet (scelto nel 1834 per il ritratto di Carlo Alberto per il museo torinese, inciso ancora una volta da Paolo Toschi), Paul Delaroche e Victor Schnetz.

26 Cf. d'Azeglio 1862, 120.

27 Cf. Mazzocca 1980; Tomiato 2001, 109-14.

La capacità di Gérard di coniugare avvenimenti antichi e moderni aveva dato i suoi frutti, tutti visibili, a partire dal 1832, nelle sale del Musée Historique di Versailles volute da Luigi Filippo d'Orleans, dove le opere delle Quattro G campeggiavano sulle stesse pareti con quelle di Vernet e Delacroix: «il solo museo moderno in cui siasi tentato rendere all'arte un magistero e una destinazione di lei degna è il Museo di Versailles, ove agli occhi del popolo è in successive tele manifestata la propria storia» scrive Roberto (d'Azeglio 1861b, 22) **[fig. 6]**.

Sono parole che provocano un certo straniamento se le pensiamo pronunciate dal direttore di una pinacoteca di arte antica come la Reale Galleria, ma che certamente rispecchiano la sua visione dell'istituzione museale, che solamente dal legame con la realtà sociale contemporanea poteva trarre la sua ragione d'essere.

Si trattava di un'idea di museo fortemente ancorata alle posizioni di un epigono della stagione dei Lumi come Quatremère, che nelle *Considerazioni Morali* aveva dichiarato:

> Or, peut-on mieux proclamer l'inutilité des ouvrages de l'Art, qu'en annonçant dans les recueils qu'on en a it la nullité de leur emploi. Les enlever tous indistinctement à leur destination sociale, qu'est-ce autre chose, sinon dire que la société n'en a pas besoin? (Quatremère de Quincy 1815, 41)[28]

Era un'idea che puntava il dito sulle contraddizioni intrinseche che le istituzioni museali, ancor più quelle nate dopo la Restaurazione, che non avevano più ricollocato le opere recuperate dal Musée Napoleon nei contesti devozionali e dinastici di provenienza, avevano messo in evidenza: quella di privare le opere della loro vita e di sottrarle al loro tempo e di riservarle unicamente agli studiosi e agli artisti.

Allo scadere delle metà del secolo il museo immaginato da d'Azeglio non può reggere il passo con le necessità di una nuova generazione di direttori di museo e di conservatori che attraversa le strade, ferrate e non, d'Europa alla ricerca delle testimonianze dei primitivi e manifesta sempre più urgente la necessità di osservare, tornare ad osservare con maggiore attenzione, catalogare e studiare le opere nei musei.

I colti saggi di erudizione storica posti a commento delle tavole incise della *Reale Galleria Illustrata* hanno ormai un sapore antiquato e sulle necessità dello spirito prevalgono quelle dell'occhio clinico dei conoscitori che si appropriano del museo come strumento della storia dell'arte: non resta che dimettersi e fuoriuscire dalla Selva oscura. Gli anni successivi conosceranno, come è noto, uno scarto di aggiornamento anche per il museo torinese, affidato alla direzione di Massimo d'Azeglio e sottoposto al vaglio, tra gli altri, di Otto Mündler, Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle.[29]

L'uomo sbagliato al momento sbagliato lasciava tuttavia una grande, e attualissima, eredità: l'aver restituito ad un insieme un po' sgangherato di quadri la dignità di un museo internazionale traghettandolo dal contesto locale dell'erudizione piemontese del Settecento alla dimensione di un'istituzione capace di raccontare delle storie utili a consolidare il coinvolgimento etico e civile dei suoi visitatori.

28 «Si può proclamare meglio l'inutilità delle opere dell'arte, che annunciandone nelle raccolte che se n'è fatta la nullità del loro impiego? Toglierle alla loro destinazione sociale è altra cosa diversa dal dire che la società non ne ha bisogno?» (traduzione dell'autrice). Cf. Gay 1987, 50-62.

29 Sulle vicende della Reale Galleria successive alle dimissioni di d'Azeglio si rimanda ad Astrua 2011 e Failla 2011, con bibliografia precedente.

Bibliografia

Allard, S.; Chaudonneret, M.C. (éds) (2010). *Le Suicide de Gros: les peintres de l'Empire et la génération romantique*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.

Astrua, P. (2004). «La quadreria del Palazzo Reale di Genova e la Reale Galleria di Torino». Leoncini L. (a cura di), *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo = Catalogo della mostra* (Genova, 14 luglio-3 ottobre 2004). Milano: Skira, 75-83.

Astrua, P. (2011). «Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno e Roberto d'Azeglio per la Reale Galleria di Torino». Romano, G. (a cura di), *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*. Torino: Editris, 145-72.

Bourgeois de Mercey, F. (1841). «La Galerie Royal de Turin». *Revue des Deux Mondes*, 3, 658-72.

Briano, G. (1863). «Cenni biografici sulla vita di Roberto d'Azeglio dettati da G. Briano». D'Azeglio, R. (a cura di), *Ritratti di uomini illustri dipinti da illustri artefici*. Firenze: Le Monnier, XVII-XVIII.

Chaudonneret, M.C. (1999). *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris: Flammarion.

Costa, L. (1833). *Calendario Generale pe' regi Stati*, s.l.

D'Alconzo, P. (1999). «Napoli 1822. Un progetto di restauro per la Battaglia di Aboukir di Gros». *On: Otto novecento, rivista di storia dell'arte*, 1-2, 30-9.

D'Azeglio, R. (1836). «La Reale Galleria di Torino illustrata dal signor R. d'Azeglio». *L'Artiste*, 1(1).

D'Azeglio, R. (1846). *La Reale Galleria di Torino illustrata da Roberto d'Azeglio*. 4 voll. Torino: Alessandro Fontana.

D'Azeglio, R. (1861a). «Dell'invenzione pittorica». *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, vol 1. Firenze: Le Monnier, 355.

D'Azeglio, R. (1861b). «Sopra il colorito di Tiziano». *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, vol. 2. Firenze: Le Monnier, 1-23.

D'Azeglio, R. (1861c). «Armonia e colorazione di Paolo Veronese». *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, vol. 2 . Firenze: Le Monnier, 419-58.

D'Azeglio, R. (1862). *Notizie estetiche e biografiche sopra alcune opere oltramontane del museo Torinese*. Firenze: Le Monnier.

De Blasi, S. (2011). «Restauro, mercato dell'arte e connoisseurship a Torino tra il 1840 e il 1870». Romano, G. (a cura di), *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*. Torino: Editris, 211-40.

Delécluze, E.J. (1824). «Exposition du Louvre 1824». *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 settembre 1824, 3; 8 settembre 1824, 1.

Delestre, J.B. (1845). *Gros et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris: Labitte.

Ducamp, E. (éd.) (1997). *Le repas chez Simon, Veronese: Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*. Paris: Alain de Gourcuff.

Failla, M.B. (2007a). «Lo "Stabilimento del ristauro de' quadri" e la "Galleria dei Classici Italiani" nel Palazzo Reale di Torino degli anni Venti del XIX secolo». D'Alconzo, P. (a cura di), *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra XVIII e XX secolo = Atti del convegno nazionale di studi* (Napoli, 18-20 aprile 2007). Napoli: Clio press, 157-69.

Failla, M.B. (2007b). «Conoscitori, disegnatori e restauratori nel Piemonte di primo Ottocento». Poso R. (a cura di). *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale (1750-1950) = Atti del seminario di studi* (Lecce, 17-19 novembre 2006). Galatina: Congedo, 167-75.

Failla, M.B. (2011). «Verso una "fisionomia di scuola piemontese"». Romano, G. (a cura di). *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*. Torino: Editris, 119-44.

Gay, A. (1987). «Le *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art* di Quatremère de Quincy». *Paragone. Arte*, 38, 50-62.

Ghisotti, S. (1980). «Roberto d'Azeglio Direttore della Regia Pinacoteca». *Studi Piemontesi*, 9(1), 70-7.

Irollo, A. (2008). «La pittura di storia nella Napoli di primo Ottocento: fortuna e/o sfortuna dei modelli francesi». Capitelli, G.; Mazzarelli, C. (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*. Cinisello Balsamo: Silvana editrice, 79-92.

Georgel, C.; Julhiet-Charvet, C. (éds) (1994). *La jeunesse del musées: les musées de France au XIXe siècle = Catalogue d'exposition* (Paris, 7 février-8 mai 1994). Paris: Réunion des musées nationaux.

Landon, C.P. (1807). *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. 13 voll. Paris: Chez C.P. Landon.

Maggio Serra, R. (1991). «La pittura in Piemonte nella prima metà dell'Ottocento». Castelnuovo, E. (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol 1. Milano: Electa, 45-64.

Mavilla A. (2005). «La collaborazione dello studio Toschi alla Reale Galleria di Torino Illustrata». *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa = Catalogo della mostra* (Parma, 11 dicembre 2004-13 marzo 2005). Parma: Monte Università Parma Editore, 115-43.

Mazzocca F. (1980). «Ritratti illustri e dinastici nella Galleria del Daniele, ritratti storici nella sala del Caffé». Castelnuovo, E.; Rosci, M. (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna = Catalogo della mostra* (Torino, 3 maggio-15 luglio 1980). Torino: Stamperia artistica nazionale, 386-8.

Nada, N. (1965). *Roberto d'Azeglio*. Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano.

Paolo Toschi (2005). *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa = Catalogo della mostra* (Parma, 11 dicembre 2004-13 marzo 2005). Parma: Monte Università Parma Editore.

Quatrémere De Quincy, A.C. (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou De l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui produisent ou qui les jugent, et sur le senti-*

ment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions. Paris: Crapelet.

Quatremère de Quincy, A.C. (2002). *Lettere a Miranda*. Con scritti di Édouard Pommier. Introduzione, traduzione e cura di Michela Scolaro. Bologna: Minerva.

Romagnani, G.P. (1988-90). *Prospero Balbo: intellettuale e uomo di stato (1762-1837)*. 2 voll. Torino: Deputazione subalpina di storia patria.

Tomiato, M. (2001). «La committenza di Carlo Alberto per Palazzo Reale». Dragone, P. (a cura di)m *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*. Torino: CRT, 109-14.

Villano, S. (2008). «Roberto d'Azeglio e il catalogo illustrato della Reale Galleria di Torino». Barilli, R. (a cura di), *Arte attraverso i secoli*. Bologna: Bononia University Press, 71-89.

Rivista annuale
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia